

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Платонова Елена Алексеевна

**ИЗМЕНЕНИЕ ПОДХОДА К ОРГАНИЗАЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК В ПЕТЕБУРГЕ В
ПЕРЕСТРОЕЧНЫЙ ПЕРИОД**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа: Кураторские исследования

Научный руководитель:

Ершов Глеб Юрьевич
кандидат искусствоведческих наук,
доцент кафедры междисциплинарных
исследований и практик
в области искусств СПбГУ

подпись, дата

Рецензент:

Хачатуров Сергей Валерьевич
кандидат искусствоведческих наук,
доцент МГУ

подпись, дата

Санкт-Петербург
2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОБЩЕСТВО И АКТОРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЦЕНЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА (ЛЕНИНГРАДА)	11
1.1. Общественно-политический контекст в перестроечный период	11
1.2. Характеристика культурологических особенностей, свойственных Петербургу в период перестройки	17
1.3. Основные акторы новой художественной жизни: зарождение, история развития, деятельность, идеология	22
1.3.1 «Новые художники»	22
1.3.2. «Митьки»	27
1.3.3. Некрореалисты	29
1.4. Коллекционирование современного искусства. Независимое кураторство	32
ГЛАВА 2. ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗМЕНЕНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ	36
2.1. Подражание как основополагающая художественная парадигма переходного периода.	36
2.2. Репрезентация. Теоретические аспекты.	41
2.3. Роль куратора в создании выставочных практик нового типа	46
ГЛАВА 3. ПОЭТАПНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРАКТИК	50
3.1. Многообразие форм коллективных выставок	50
3.2. Концептуализация выставочной деятельности. Поиск самоидентификации кураторов и художников	65
3.3. Трансформация функций государственных музеев. Роль Русского музея	72
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	79
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	83
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	89

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена исследованию художественных выставочных практик в ленинградском/петербургском искусстве в перестроечный период (1980-1991 гг.). Интерес к данному периоду вызван тем, что на фоне глобальных изменений во всех сферах жизни общества, в условиях катастрофической ломки социального строя происходит кардинальная трансформация, как и самого искусства, так и способов его репрезентации. Именно в этот период закладывается новый вектор развития современного искусства России вообще, и в частности Петербурга, а также формируются новые семантические и культурные коды и создается база, на основе которой искусство и методы экспонирования продолжают развиваться по сей день. В ходе исследования предполагается выполнить первый в своем роде, насколько известно автору, исторический анализ трансформации способов репрезентации в течение этого периода, причем анализ с позиции взгляда со стороны и с попыткой сделать оценку оказанного им влияния на сегодняшний день, что представляется возможным с учетом прошедшего времени и накопленных за это время методических подходов.

Конкретные года, выходящие за рамки общепринятой датировки эпохи перестройки (1980-1991), выбраны, чтобы проследить зарождение и становление коллективной репрезентации, ее последующий кризис и показать зарождение нового этапа концептуализации репрезентации и появления профессиональных кураторов. Это позволит очертить вектор развития художественных практик, во многом прослеживающийся до сих пор. Насыщенность этого периода политическими и социальными событиями создает различные возможности для изучения взаимовлияний и взаимосвязей общественной ситуации и искусства. Разрушение рамок и ломка стереотипов приводит к взаимопроникновению различных тенденций в искусстве и, как следствие, к эклектичности и многоплановости репрезентаций. Эти особенности подлежат исследованию в данной работе с использованием современных теорий репрезентации и выставочных практик. Кроме того, интересно проследить, почему одни

тенденции закрепились и стали историей, а другие канули в лету, не оставив заметных следов. Легендарность периода и его слагаемых – это всегда субъективная оценка, поэтому важно определить, зависит ли эта оценка от вовлеченности конкретных личностей в данный процесс, или же она действительно отражает его историчность.

Искусство как таковое является сильным инструментом формирования гражданского общества и стереотипов его мышления. Это визуальный индикатор доминирующих социальных процессов; область культуры, которая наиболее отчетливо предсказывает и отражает все изменения цивилизации. Во все времена революционная трансформация общества сопровождалась возрождением инновационного искусства. Искусство в эти моменты выполняет роль пророческого дискурса, а иногда и инструмента по достижению некоторых политических целей. Именно поэтому изучение и документация трансформаций в искусстве и способах репрезентации в переходный период особенно важны для понимания дальнейшего вектора развития.

Туркина О.В. определяет перестроечное время как переходный период¹. Соглашаясь в целом с этим определением, поскольку это и был переход от одного социального строя к другому, хочется в данной работе подчеркнуть созидательную доминанту этого краткого временного промежутка. Именно в этот период закладывались краеугольные камни в фундамент демократического (плюралистического) сообщества, возникали и укреплялись институты и принципы, определяющие функционирование социально-культурологической системы наших дней.

Автором ставилась задача: избежать устоявшегося «патетического» отношения к героям перестроечного времени, не попасть под обаяние действительно незаурядных личностей художников и теоретиков искусства. Эта задача для людей поколения, рожденных в середине 90-х годов, как автор

¹ Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. Спб: Русский музей, 1999. С. 4

работы, упрощается в ряде случаев отсутствием личного знакомства, а иногда и его печальной невозможностью. Здесь хочется напомнить емкую фразу: «Лицом к лицу / Лица не увидеть / Большое видится на расстоянье»². По мнению автора, определенная степень отстраненности – временной и личностной – необходимое условие для объективного анализа как художественного явления, так и связанной с ним эпохи. В то же время, автору хотелось бы подчеркнуть свою неотделимость от Петербурга по факту рождения и, более того, места, где формировалось его мировоззрение. Также автор понимает, что более строгое наименование города тех времен есть Ленинград-Санкт-Петербург, однако не считает большой вольностью использовать для краткости его историческое имя – Петербург, бывшее неофициально в употреблении всегда.

Петербург имеет уникальный культурный код и историю, поэтому существующее здесь художественное сообщество имеет свою вневременную специфику. Ее реализация в переходной период заслуживает отдельного всестороннего изучения. Работа предлагает поэтапное исследование, описание и анализ выставочных и кураторских практик, организации художественных пространств основных площадок, таких как АССА, НЧ/ВЧ, Пушкинская-10, Русский музей. Планируется проследить процесс функционирования художественных групп («Новые художники», «Митьки», некрореалисты), формирование независимого кураторства, концептуализации выставочной деятельности и нового уровня институционализации современного искусства, а также возникновения других инициатив и проектов, о которых будет упомянуто ниже. На выбранных примерах будет сделана попытка создать масштабную карту выставочной жизни города в годы перестройки, а также аргументировано показать колоссальное значение описываемого времени и конкретных событий для культуры Петербурга спустя 30 лет.

² Есенин С., Письмо к женщине. 1924г.

Характерной особенностью периода является то, что искусство перестает быть полярным (под полюсами понимается ортогональность кодов: «хорошее» - «плохое», «официальное» - «подпольное», «советское» - «западное»). Отчасти это отражает ломку старого двухполюсного политического мира («Советы» - «Запад»). Как и в политическом мире, культурологические границы размываются, открывая возможность для взаимопроникновения культур, формирования нового. Многие художественные практики перестают быть кулуарными, набирают аудиторию.

Как отмечала Е. Андреева, «Культовое место» нонконформизма – кухня в отдельной малогабаритной квартире, где кипят философские и политические споры, целыми днями течет творческий процесс преобразования советского»³. Так зародилась и культура квартирных выставок, бывшая основным инструментом репрезентации искусства андеграунда 60х-70х годов. Конец 80х же ознаменовывается масштабным выходом из квартир, художники устраивают первые галереи в сквотах, превратившихся впоследствии в полноценные музеи, неофициальных художников допускают до государственных учреждений и выставочных залов (начало - выставки в ДК Газа и ДК Невский, образование Газа-Невской культуры)⁴. Эти и другие тенденции выставочных практик являются предметом изучения данной работы.

Выставочная активность перестроечного периода переживала невероятный всплеск, собрав в себя все направления художественной жизни: от музыки до скульптуры, порой превращаясь в фарс, но планомерно презентуя большой потенциал обретенной «свободы». Формируются как новые методы репрезентации, так и новые художественные образы, создается новый мимесис, принципиально замещающий предыдущее символичное изображение реальности. В перестройку происходит перенесение (или смещение) фокуса

³ Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград. 1946-1991. М.: Искусство - XXI век, 2012. С. 106

⁴ Андреева Е.Ю. Художники "Газа-невской культуры". Альбом. СПб: Художник РСФСР, 1990.

актеров во всевозможных направлениях, зарождается кураторство как таковое и возникают совершенно новые институции в современном искусстве. Довлеющим принципом становится самореализация и самоидентификация.

Вектор художественной активности, заложенный в описываемый период, не потерял актуальность и в наши дни. Многие выставочные площадки, галереи и группы, созданные тогда, функционируют и являются важной составляющей современной петербургской культурной жизни. Вернуться к истокам и проследить, как сформировалось художественное сообщество и репрезентативное поле, на котором художники и кураторы Петербурга работают сейчас, является важнейшей целью данной работы. Практики, заложенные тогда, часто становятся важным подспорьем в организации современных выставочных пространств и проектов. Кроме того, изучение и описание процесса ухода от искусства «запретного» к «вседозволенному» особенно интересно в современной политической и общественной ситуации, когда наблюдается ужесточение цензуры и протекании ощутимых обратных процессов (реставрации полярности, установления границ и т.п.).

В общем виде цель работы может быть сформулирована как выявление произошедших в Петербурге в перестройку изменений в области выставочных и кураторских практик; рассмотрение оказанного на сегодняшнее культурное поле влияния. Данная цель предполагает изучение феномена коллективных выставок, репрезентаций, последующие самоидентификацию и концептуализацию, появление кураторства и создание новых художественных приемов подражания, используемых по сей день.

Задачи:

1. Описание политических и идеологических предпосылок изменений художественных тенденций; обрисовка контекста и истории.
2. Выделение и описание основных акторов того времени, таких как художественные группы («Новые художники», «Митьки»,

некрореалисты), музеи (Русский музей, Новая академия, Пушкинская-10), кураторы, коллекционеры.

3. Исследование конкретных выставочных практик, составление полной картины трансформации выставочной деятельности под влиянием перестройки: А) коллективной репрезентации Б) концептуализации и контекстуализации выставочной деятельности

Близкие по тематике исследования проводились многими выдающимися авторами, такими как О. Туркина, Е. Андреева, В. Мазин, А. Хлобыстин, А. Ипполитов, Е. Бобринская, А. Боровский, М. Герман, М. Трофименков и ряд других. Выполненные исследования были посвящены всеобъемлющему анализу художественных практик, освещению взаимодействия художника и разнообразных институций, определению роли созданных в перестроечную эпоху концептов в российском и мировом искусстве. Несомненно, эти работы носят фундаментальный искусствоведческий характер. Известные автору работы М. Вартофского, К. Оуэнса, Ч. Дженкс, Н. Серота⁵, базирующиеся на теориях, выдвинутых еще В. Беньямином и Ж. Бодрийяром⁶, а также труды отечественных исследователей Е. Андреевой, О. Туркиной, Ф. Кострица⁷,

⁵ Owens C. Beyond Recognition // In: Representation. Power, and Culture / Ed. by Bryson S. Berkeley: University of California Press, 1992. P. 386.; Owens C. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism // October, Vol. 12 1980. pp. 67-68.; Grundberg A. ART VIEW; As It Must to All, Death Comes To Post-Modernism // The New York Times. 1990. Vol. September 16.; Serota N. Experience of Interpretation: The Dilemma of Modern art. London,: Thames and Hudson Ltd, 1996.; Вартофский М. Модели. Репрезентации и научное понимание. М.: Прогресс, 1988; Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий // Пинакотека, №12, 2000. С. 5.

Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция, 2006; Беньямин Б. Произведения искусство в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум Культурный центр имени Гете, 1996; Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий // Элементы, № 9, 2000. С. 13.

⁷ Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX - начала XXI века. СПб: Азбука-классика, 2007.; Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. СПб: Русский музей, 1999.; Костриц Ф.А. Репрезентация современного искусства в музее. СПб: Русский музей, 2007.;

освещают проблемы репрезентации современного искусства в музеях и галереях в развернутых временных рамках. Кроме того, говоря о зарождении кураторства важно упомянуть выдающиеся труды о формировании мирового института кураторов Х.-У. Обриста и Т. Смитта⁸, на базе которых можно оценить происходившие процессы в Петербурге с точки зрения мирового опыта. Используя данные теоретические труды, данная работа фокусируется на эволюции выставочного процесса в годы перестройки, а именно на его кураторской стороне, и старается осветить связанные с этим изменения, произошедшие в городской практике в области арт-рынка и масс-медийной культуры. Автор, принадлежащий к поколению, не подверженному влиянию какой-либо конкретной арт-группы или течения того времени, надеется представить первое опосредованное исследование, лишенное ностальгии современника, базирующееся на усреднении мнений различных очевидцев событий. Анализ эпохальных явлений предполагается проводить в контексте их воздействия на современную культурную жизнь. Основным материалом исследования, помимо вышеупомянутых фундаментальных работ, являются труды самих художников (Т. Новикова, В. Шинкарева)⁹, каталоги выставок, рецензии, исторические материалы из архивов галерей, фото и видео документы¹⁰.

⁸ Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ad Marginem, 2015; Обрист Х.У. Пути кураторства. М.: Ad Marginem., 2016; Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Ad Marginem., 2014.

⁹ Новиков Т.П. Лекции. СПб: Галерея «Д137», Новая Академия Изыщных Искусств, 2003; Шинкарев В. Конец Митьков. СПб: Амфора, 2013; Шинкарев В. Митьки. СПб: Амфора, 2010.

¹⁰ Ковальский С. Е.О.Ю.Р. ТЭИИ. От Ленинграда к Санкт-Петербургу. "Неофициальное" искусство. СПб: Деан, 2007; Каталог к выставке «Территория искусства». СПб: Русский музей, 1990; Музей Людвига в Русском музее. СПб: Русский музей, 2009; Отдел новейших течений. 1991-2001. коллекция, история, выставки. СПб: Palace Editions, 2004; Туркина О.В. М.В.А. каталог к выставке «Painting & Petting». 1991; Туркина О.В. М.В.А. Каталог к выставке «Геополитика». 1991; Туркина О.В. М.В.А. Каталог к выставке «Умелые ручки». 1990; Удар кисти. СПб: Palace edition, 2010; Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб: Борей Арт, 2017.

Современная культурная жизнь во всем ее многообразии, с определенным уровнем институализации, с наличием кураторов, как активных акторов, с преобладающим концептуальным подходом к репрезентации (автор имеет в виду исключительно выставки современного искусства), зародилась во многом в исследуемый период, и автору представляется крайне важным изучить и проанализировать данный период трансформации, с упором на изменение способов репрезентации.

ГЛАВА 1. ОБЩЕСТВО И АКТОРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЦЕНЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА (ЛЕНИНГРАДА)

1.1. Общественно-политический контекст в перестроечный период

Каноническое определение перестройки звучит как масштабные перемены в идеологии, экономической и политической жизни СССР во второй половине 1980-х годов. Планируемая первоначально, как «ускорение социально-экономического развития страны»¹¹, перестройка затронула все стороны жизни, введя в обиход такие понятия как гласность, свобода предпринимательства, частная инициатива, ориентация на общество потребления. Необходимость ее проведения была обусловлена в первую очередь неконкурентоспособностью советского режима по сравнению с демократическим лагерем в эпоху экспоненциально нарастающего технического прогресса. Положительный опыт реформации социалистической экономики путем встраивания в нее рыночных механизмов уже существовал – подобные реформы успешно осуществлялись в Китае под руководством Дэн Сяопина¹². Однако в Советском Союзе причины перестройки крылись не только в разваливавшейся и неэффективной экономике, но и в потерявшей свою актуальность идеологии, отсутствии объединяющей национальной идеи, в духовном кризисе. Государство окончательно утратило контроль над внутригосударственными центроостремительными и центробежными объединительными связями.

Перестройка не была одномоментной, современные историки выделяют в ней три ключевых этапа¹³.

¹¹ Горбачев М.С. Политический доклад центрального комитета КПСС XXVII съезду коммунистической партии Советского Союза. Vol 3. // In: Избранные речи и статьи. М.: Политиздат, 1987.

¹² Линч А. Стратегии реформ в СССР и КНР: Дэн Сяопин и Горбачев в сравнении // Global Affairs. URL: <http://www.globalaffairs.ru/woussr/Strategii-reform-v-SSSR-i-KNR-Den-Syaopin-i-Gorbachev-v-sravnenii-15676> (дата обращения: 13.02.2018).

¹³ Барсенков А.С. Введение в современную российскую историю 1985—1991. М.: Аспект Пресс, 2002.

1) 1985 – 1986 гг. – развитие гласности, публикационная активность, улучшение отношений с странами – бывшими идеологическими противниками, в первую очередь с США. Все это осуществлялось в рамках и под руководством старой советской системы управления.

2) 1987 – 1988 гг. – реализация свободы творчества, бурное развитие искусств, появление авторских программ на телевидении на фоне обострения политической борьбы и преобразований в сфере государственной власти.

3) 1989 – 1991 гг. – отказ от поддержки стран социалистического лагеря, вывод войск из Афганистана, распад Советского Союза. В совокупности это означало крах социалистического геополитического блока.

Проведенную перестройку в Советском Союзе трудно назвать безупречной во многих отношениях. Коррупция властных структур привела к резкому и зачастую несправедливому перераспределению национальных богатств. Снижение уровня государственной поддержки вызвало коллапс стратегически важных предприятий, ухудшение уровня образования и здравоохранения. Отъезд за рубеж интеллектуальной части населения вызвал долговременной застой в наукоемких областях. Были снесены все идеологические барьеры, поддерживающие советский режим. Чернобыль, голод, этнические конфликты, последствия которых ощущаются вплоть до настоящего времени, с одной стороны, и разрешение частной собственности, предпринимательства, амбиции местных властей, с другой стороны, привели к крушению огромного государства. Спровоцированный перестройкой распад Советского союза в декабре 1991 г. – явление далеко не однозначное; его оценки колеблются от значимой победы над тоталитарным режимом до величайшей геополитической катастрофы XX века¹⁴.

Начатые правительством Горбачева реформы очень быстро превысили допустимый уровень с точки зрения стабильности системы. В политическом

¹⁴ Rempe G. Gorbachev and Perestroika URL: <https://web.archive.org/web/20080828102933/http://mars.wnec.edu/~grempel/courses/wc2/lectures/gorrev.html> (дата обращения: 13.02.2018).

устройстве возникла ситуация двоевластия, приведшая в 1991 г. к попытке государственного переворота так называемым Государственным комитетом по чрезвычайному положению (ГКЧП). Шоковая терапия, которая должна была бы способствовать структурной перестройке, в условиях падения мировых цен на нефть способствовала установлению крайне нездоровой структуры экономики и вызвала в 1993 г. глобальный экономический кризис в России¹⁵. На первый план выдвигаются проблемы выживания как сообщества в целом, так и отдельных творческих индивидуумов.

Детальный анализ процесса перестройки, его положительных и отрицательных сторон находится вне рамок данной работы. Здесь мы сосредоточимся на воздействии перестройки на художественно-культурное сообщество.

Семантика слова «перестройка» содержит в себе доминанту изменение архитектуры некой системы, придания ей новых функций, при сохранении базовых составляющих элементов. Рассмотрим с этих позиций изменения, произошедшие в культурно-художественной жизни страны. Основными факторами, влияющими на художественную среду, были:

- снятие идеологических ограничений (сначала формальное, а затем, в условиях коллапса власти, и фактическое);
- демократизация общественной жизни в различных аспектах (как следствие появление и рост различных инициатив и возможности реализации разнообразных концептов);
- усиление контактов с зарубежными коллегами, в первую очередь с диаспорой русского зарубежья в условиях падения «железного занавеса» (встречные поездки, закупочные выставки, аукционы);
- изменение экономического климата (рыночная экономика предполагает, как экономическую незащищенность, так и экономическую инициативу; необходимость приспособления культуры к рыночным отношениям).

¹⁵ Безбородов А. Б. Н.В.Е.А.Ш. Перестройка и крах СССР. 1985—1993. СПб: Норма, 2010.

На волне политики гласности, свободы, открытости границ зарождается новое искусство, которое уже не видело своей главной целью конфронтацию, а взяло курс на поиск новых форм самовыражения, самоидентификации и независимости. Художники и музыканты были одними из первых, кто имел возможность оказаться за границей. Для них появилась возможность признания на мировом уровне. В то же время, в СССР хлынул поток западного искусства: Бэкон, Юккер, Пикассо и другие классики XX века, известные ранее только по репродукциям, экспонируются в отечественных выставочных залах. В 1988 в Москве прошел аукцион Sotheby's создав неимоверный ажиотаж вокруг «неофициального» искусства СССР в различных аспектах этого слова. Оказалось, что билет члена Союза художников (писателей, композиторов) не является гарантом востребованности и художественной значимости. Стали цениться профессионализм, креативность, авангардизм. Эти условия способствовали максимальной самоидентификации талантливых художников и развитию генерируемых ими идей, которые подхватывались художественными массами.

Деление на официальную и неофициальную культуру в ходе перестройки постепенно исчезало, т.к. вместе с крахом советской идеологии в целом пропадало понятие «официального», идеологически верного. Начал терять свою актуальность термин «андеграунд», поскольку не было нужды скрывать свое творчество от надзорных органов. Культура нонконформизма, стоявшая в авангарде советской культуры многие десятилетия, включающая в себя множество периодов и течений, претерпевала фундаментальные структурные изменения. Нонконформизм в СССР по определению – это все искусство, которое по каким-либо причинам не вписалось в господствующий соцреализм, а потому нонконформизм разнообразен, индивидуален и стилистически дифференцирован. Именно это разнообразие и делало его внутренне свободным¹⁶. В то же время, художественные идеи нонконформизма во многом

¹⁶ Фильм «Тимур Новиков. Ноль объект», реж. Александр Шейн, Россия, 2014

вытекают из общемировой культурной практики XX века. Абстракционизм, за который зачастую художники объявлялись нонконформистами, стал одним из главных открытий модернизма в 1910-е и объединил в едином интернациональном стиле Россию, Европу и США уже в 1920-е. Уничтожение «железного занавеса» подобным образом привело к вливанию потока отечественного нонконформизма в общемировое русло.

По мнению Е. Андреевой 1989 год можно считать пиком перестройки в искусстве¹⁷. Именно тогда антисоветское искусство было максимально легализовано, будучи при этом актуально и интересно западному миру. Современное искусство перестройки начинает пользоваться открывшимися возможностями для репрезентации, актуализации и музеефикации. Однако этот процесс единения и признания означал и уничтожение нонконформизма как отличительной черты применительно к художественной среде. Происходит окончательная замена одной художественной парадигмы другой, в том числе идеологии на идеограмму¹⁸.

Таким образом, изменение базисной художественной идеологии в перестроечный период носило не только катастрофический, но и специфический характер. Это было не столько изменение идеологии от тоталитарной «советской» к плюралистической демократической, сколько изменение от идеологии конфронтации, свойственной борцам за свои права, к идеологии свободного художника, который имеет право жить и творить без необходимости их отстаивать. Подобное резкое снижение идеологического гнета могло вызвать своеобразную «кессонную» болезнь у представителей художественной среды. Для большинства из них «рыцарские бойцовские

¹⁷ Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград. 1946-1991. М.: Искусство - XXI век, 2012 С. 132

¹⁸ Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. Спб: Русский музей, 1999. С.136

доспехи» армировали личность и защищали ее от растворения в маргинальной среде. Отсутствие подобного стержня могло оказывать (и оказывало) разрушающее действие на психику акторов, повышало уровень их незащищенности. Как представляется, многочисленные группировки, движения, «домены» по выражению В. Шинкарева¹⁹, помимо художественной, несли функцию обеспечения иллюзии коллективной безопасности в таких условиях.

В этой ситуации особняком стоят движения и группировки людей внутренне свободных, для которых подобного идеологического гнета попросту не существовало. Для них была характерна открытость миру, принятие любых перемен и быстрая адаптация к новым условиям. Самым ярким примером акторов такого типа является Т. Новиков и круг «Новых Художников» в целом²⁰. Как отмечает О. Туркина новое поколение художников отказалось от системы оппозиций, поскольку интуитивно почувствовали исчерпанность оппозиционной идеологии²¹.

Еще одна особенность перестроечной эпохи – при снижении контроля со стороны государственных органов, усиление контроля над художниками посредством системы грантов, инвестиций, вовлечения в некоммерческие, но престижные проекты, к примеру, связанные с выездом за рубеж. Подобная ситуация требовала модификации личностного уклада акторов, повлиявшей как на их творчество, так и на способы репрезентации, на их вовлеченность в масс-культуру. Как результат, в перестройку вошли одни личности, а вышли другие. По сути, это было одной из причин распада большинства творческих объединений, созданных во время перестройки.

¹⁹ Шинкарев В. Конец Митьков. СПб: Амфора, 2013. С.20

²⁰ Андреева Е.Ю. Время Тимура // Критическая Масса, №. 2, 2006. С. 25-29.

²¹ Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. СПб: Русский музей, 1999. С. 41-21

Учет этих противоречивых тенденций был решающим фактором для выбора временных рамок диссертационной работы: 1980-1991 гг. В течение этого периода произошла кристаллизация художественных течений в перестроечном петербургском авангарде, достижении ими идеологической завершенности. Следует отметить, что выбор данных временных рамок не позволяет проследить от начала до конца диалектику их развития. Автор сознательно идет на это ограничение, поскольку данная работа сфокусирована на рождении и становлении новых репрезентативных методик и кураторских практик во время их максимальной творческой активности.

Сохранение базовых элементов системы при изменении ее функциональности, т.е. перестройка, в переводе на художественный язык означает реализацию принципа коллажа. Говоря метафорически, развернутое применение коллажной техники, имеющее место в авангардных работах того времени, является гениальным отображением эпохи перестройки. В реальности же шел диалектический процесс приспособления художников к новым условиям и осознанного переформирования этих условий под свои нужды – процесс, который будет рассмотрен в последующих разделах.

1.2. Характеристика культурологических особенностей, свойственных Петербургу в период перестройки

Петербург на рубеже перестройки – особое место: столичный лоск с налетом бывшего аристократизма и провинциальный застойный быт. Здесь наблюдалась более высокая степень локальной централизации власти, свойственная глубинке, но наряду с этим, по недосмотру или попустительству властей, была возможна и большая степень свободы проявлений художественной жизни. По определению Т. Новикова петербургское искусство в 70-х годах было локальным явлением, идеологически ориентированным на авангардистов 1920-х годов (Филонов, Малевич, Матюшин) и мирискусников

(Бенуа, Сомов, Бакст)²². Крен в сторону экспрессионизма ларионовского толка с народническими неопримитивистскими акцентами привел к созданию группы «Летопись» в 1978 г. У художников появляется тенденция выставлять свои работы и использовать все доступные способы самовыражения: от акций у петропавловской стены до разрисовывания уличных предметов. Отметим, что аналогичные явления наблюдались и в западном искусстве 80-х годов. Граффитизм процветал в Ист-Вилледже на Манхеттене и в среде неоэкспрессионистов Западного Берлина. Параллельность культур, отмечаемая исследователями²³, свидетельствовала о глубинном мировом процессе в постмодернистском искусстве.

Петербург тех времен не был изолирован от главенствующих течений мирового искусства. Точнее, развитие художественных тенденций шло синхронно в нем и за рубежом. Явление удивительное, поскольку недостаток информации и скудность каналов общения не вызывают сомнения. Единичные контакты реализовывались энтузиастами, такими как Дж. Стингрей и Б. Хазард. К примеру, Б. Хазард удалось преодолеть все административные препоны и организовать обмен выставками между петербургскими художниками (21 участник) и калифорнийской галереей Route one²⁴. Причем общение шло на равных и представляло художественный интерес для обеих сторон²⁵. Остается признать, что процесс развития имеет «мировой» характер, являясь единым (синхронным), по крайней мере, в рамках западной цивилизации.

Особенностью Петербурга был глубинный академизм художественной жизни. При желании его признаки можно обнаружить среди самых

²² История ленинградского искусства 1980-х годов / Новиков Т.П. Лекции. СПб: Галерея «Д137», Новая Академия Изящных Искусств, 2003. С. 15-31

²³ Новиков Т.П. Лекции. СПб: Галерея «Д137», Новая Академия Изящных Искусств, 2003; Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. СПб: Русский музей, 1999.

²⁴ Хазард Б. Рядом с Невским проспектом. Моя жизнь среди неофициальных художников Ленинграда. СПб: ДЕАН, 2000.

²⁵ Ковальский С. Е.О.Ю.Р. ТЭИИ. От Ленинграда к Санкт-Петербургу. "Неофициальное" искусство. СПб: Деан, 2007. С. 16-22

авангардных течений. Очевидно, сам строй улиц, дворцовый вид домов, обилие музеев навевал строгие и выверенные каноны. Основанная в 1757 г. в Петербурге Академия художеств была реальным центром художественной жизни России, объединявшим лучших живописцев, скульпторов, архитекторов и графиков, чье творчество определило лицо города. Эта особенность Петербурга осознавалась самыми радикальными художниками. Е. Андреева в своем эссе о Т. Новикове «Время Тимура» подчеркивает, что «в Петербурге, в самом его классическом идеальном пейзаже Тимур видел воплощенную европейскую мечту о совершенной организации пространства жизни, которая в Европе была прочно забыта и подменена дизайном»²⁶. Это было великолепной почвой для возникновения Неоакадемизма в середине 90-х годов.

В рамках тоталитарного строя, возможность творчества напрямую связана с распределением благ – мастерских, красок, выставочных мест. Художники-нонконформисты были лишены всего этого. Для изменения существующего положения участниками «Газа-Невских» выставок было создано недолго просуществовавшее неофициальное Товарищество экспериментальных выставок (ТЭВ). Пришедшее ему на смену, более организованное Товарищество экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ) появилось в 1981 году с целью объединения художников для противопоставления тоталитарной системе в области искусства и борьбы за их социальные права. Началом самоорганизации ТЭИИ считается квартирная выставка «На Бронницкой» [1]. Это объединение, по-прежнему неформальное, начавшее свою работу без «высочайшего соизволения»²⁷, смогло, однако, организовать выставочный процесс для альтернативных художников. Интересно отметить, что в этом же 1981 году был создан признанный властью клуб литераторов КЛУБ-81, который объединял около 70 человек,

²⁶ Андреева Е.Ю. Время Тимура // Критическая Масса, №. 2, 2006. С. 27

²⁷ Ковальский С. Е.О.Ю.Р. ТЭИИ. От Ленинграда к Санкт-Петербургу. "Неофициальное" искусство. СПб: Деан, 2007. С. 50

представителей независимой культуры – авторов самиздата²⁸. Независимо от меры признания властью, можно говорить об ослаблении тоталитарного гнета, поскольку функционирование этих объединений не сопровождалось личностными репрессиями.

ТЭИИ принимало в свои ряды членов при выполнении двух условий: 1) персону считает себя художником и 2) не имеет возможности выставиться в ЛОСХе, неважно по какой причине. Это определяло чудовищный разброс эстетики и стилей произведений. Тем не менее, ТЭИИ в рассматриваемый период было весьма значимым для культуры Петербурга явлением. За десять лет своего существования ТЭИИ организовало 13 общих, 48 групповых и 7 персональных выставок, подавляющая часть которых пришлась на период перестройки²⁹. Ее сильная сторона – предоставление возможности выставиться любому самобытному художнику, оказалась ее же слабой стороной, поскольку это неизбежно вело к снижению художественных стандартов и бессистемным экспозициям. Функционирование ТЭИИ затруднялось как препятствиями со стороны все еще существующих надзирающих государственных органов, так и конфликтами интересов составляющих ее групп, каждая из которых имела свой политический вектор. Как отмечает О. Туркина «Один из парадоксов современного искусства заключается в том, что именно в тот момент, когда художники заявляют о своей свободе, их искусство оказывается в определенной зависимости от политических интересов»³⁰.

Выставочная деятельность тех времен не ограничивалась ТЭИИ. Ситуация чем-то напоминала Париж за сто лет до этого: есть свой Салон – официальный Союз, есть свой Салон Независимых (ТЭИИ) – объединение всех

²⁸ Золотоносов М.Н. "КРУГ" и вокруг, или К истории одной круговой поруки: Лamentация цензора с коммент // НЛО, № 14, 1995. С. 234-251.

²⁹ Ковальский С. Е.О.Ю.Р. ТЭИИ. От Ленинграда к Санкт-Петербургу. "Неофициальное" искусство. СПб: Деан, 2007. С. 10-14

³⁰ Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. СПб: Русский музей, 1999. С. 47

несогласных без какой-то стилистической привязанности, и появляющийся на этом фоне свой НОВЫЙ авангард, балансирующий на грани творчества жизни, еще не отождествляющий себя полностью с искусством³¹. Продолжали функционировать квартирные выставки, причем перестроечный вакуум идеологии, наряду с желанием надзирающих органов иметь хоть какой-то контроль над неформальным движением молодежи, привел к существованию постоянно действующих авангардных выставок, таких как на квартире Т. Новикова в 1982-1988 гг. на Шпалерной 24, известной как галерея «Асса».

Как писала О. Туркина, «Самой эффективной, если не единственной формой репрезентации во второй половине 1980-х годов становятся выставки. Средства массовой информации, еще не успевшие сориентироваться в происходящих событиях, по инерции продолжают писать об официальном советском искусстве»³². Но эти статьи мало кого интересовали. Также потеряли актуальность политические советские музеи – освобождается много площадок, нуждающихся в заполнении. На помощь приходит современное искусство, заполняющее вакуум. Например, несколько выставок прошло в особняке Ксешинской, где ранее был музей революции. Так же был востребован и использовался Мраморный дворец (бывший музей В.И. Ленина), где сейчас располагается отдел новейших течений Русского музея³³, много сделавший для музеефикации и пропаганды современного искусства в Петербурге. Процесс видоизменения основных выставочных пространств и вклад в него конкретных акторов будет рассмотрен подробнее в следующих главах.

³¹ Трофименков М. Новые художники // Искусство, № 10, 1988. С. 24-28.

³² Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. СПб: Русский музей, 1999. С. 69

³³ Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. СПб: Русский музей, 1999. С. 119

1.3. Основные акторы новой художественной жизни: зарождение, история развития, деятельность, идеология

Под акторами в данном случае понимается действующий субъект (индивидуальный или коллективный); индивид, социальная группа, организация, институт или общность людей, совершающих действия, направленные на других. Спектр акторов новой художественной жизни Петербурга перестроечного периода был очень широк: от ярких личностей, таких как Б. Кошелухов и Вик (В. Забелин), сохранявших свою индивидуальность независимо от их вовлечения в арт-группы, до около художественных объединений, таких как Ленинградский клуб искусствоведов. Ранее уже упоминалось о группе «Летопись», которая участвовала в совместных выставках с другими группами «неофициальных» художников: «Алипий» и «Инаки». Члены этих групп внесли заметный вклад в создание и обеспечение жизнедеятельности ТЭИИ. Кроме того, в разное время возникали и выставлялись такие группы как «14» («Доллар»), «Остров», «7», «5/4». К творческим объединениям следует также отнести клуб художников «Пять углов»³⁴. В состав этих групп входили, как правило, крепкие художники со сложившимся мировоззрением, оставившие заметный след в современной живописи. В последующих разделах будут рассмотрены наиболее примечательные арт-группы: «Новые художники», «Митьки», и некрореалисты, которым удалось сформировать свои узнаваемые системы репрезентации, подкрепляемые стратегией поведения.

1.3.1 «Новые художники»

Как отмечал А. Хлобыстин «Писать о новых художниках – значит вести войну»³⁵. Споры об этих художниках, то ли призванных культуртрегерах

³⁴ Ковальский С. Е.О.Ю.Р. ТЭИИ. От Ленинграда к Санкт-Петербургу. "Неофициальное" искусство. СПб: Деан, 2007 С. 537-587

³⁵ там же С. 567

(носителей культуры), то ли икон масс-медиа, не утихают до сих пор. Творчеству «Новых художников» посвящен ряд фундаментальных публикаций, очерки и фильм³⁶. Недавно вышла книга А. Хлобыстина, написанная с инсайдерских позиций, значительную часть которой составляет описание этапов развития «Новых»³⁷. Более того, Т. Новиков сам оставил прекрасные эссе – лекции о возглавляемом им движении³⁸. При таком обильном информационном поле представляется достаточным сосредоточиться на семантическом обозначении и перечислении основных моментов, характеризующих группу «Новые художники». Репрезентативные методы и «Новых художников» будут рассмотрены во второй главе.

Как постмодернистское явление «Новые художники», заявившие о себе в 1982 г. («ноль-объект» на выставке ТЭИИ 1982 г.) [2], имеют определенное сходство с группами «Новые дикие» (Neue Wilde, ФРГ), «Трансавангард» (Италия), тяготевших к импульсивности, эмоциональности и противопоставлявших себя концептуальности и гиперреализму³⁹. Однако творчество российской группы отличается большей насыщенностью, сильной волевой компонентой, резкой неоднородностью. Новиков характеризовал процесс формирования «Новых художников» так: «панки, нью-вэйверы, с одной стороны, но, с другой стороны, и молодые художники, очень интересующиеся классической теорией русского авангарда, собрались вместе»⁴⁰.

В лучших традициях русского авангарда идеологические установки группы делались на «жизнетворчество» и «всечество». Согласно этим постулатам, образ жизни есть предмет искусства, а деление на жанры полная

³⁶ Фильм «Тимур Новиков. Ноль объект», реж. Александр Шейн, Россия, 2014

³⁷ Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб: Борей Арт, 2017.

³⁸ Новиков Т.П. Лекции. СПб: Галерея «Д137», Новая Академия Изящных Искусств, 2003.

³⁹ Bonito O. Transavantgarde International. Milan: Giancarlo Politi Editore, 1982.

⁴⁰ Новые художники / Новиков Т.П. Лекции. СПб: Галерея «Д137», Новая Академия Изящных Искусств, 2003.

условность. Космополитизм «Новых» сочетался с их убежденностью, что именно здесь, в Петербурге, и сейчас создается самое, что ни на есть, передовое искусство. «Новые художники» рассматривают фигуру художника не как производителя артефактов, вовлеченного в арт-технологии, а как творца самой жизни как проекта, в котором синтезируются искусство, музыка, и т.д. Это определяло их бытовой, но не художественный, аскетизм. В условиях семиотического хаоса перестройки «Новые художники» находят благодатную почву для самовыражения различными средствами»⁴¹.

В 1985 г. «Новые художники», занимавшегося синтезом раннего авангарда и современности, организовали Новую Академию Всяческих Искусств. Члены этого объединения активно участвовали в любых выставках, сотрудничали с курехинской «Популярной механикой», группой «Кино» Виктора Цоя, участвовали в съемках фильма «АССА», функционировали и как члены «Клуба друзей Маяковского» и... копили силы для решающего броска в сторону неоакадемизма. Толчком к этому, вероятно, послужили прямые контакты с зарубежной художественной средой, показавшие ее инертность для обостренного перестройкой восприятия «Новых художников», творческий потенциал которых требовал нечто более неординарное. Отторжение современности диалектически сосуществовало с обогащением идеологического багажа группы за счет взаимодействия с такими ультрасовременными мастерами как Р. Раушенберг, Э. Уорхол и Дж. Кейдж.

В декабре 1989 года члены группы, руководимые Тимуром Новиковым, переименовали свою академию в Новую Академию Изящных Искусств. В первый состав неоакадемистов вошли Георгий Гурьянов - живописец и музыкант группы «Кино», Денис Егельский - художник и исследователь,

⁴¹ Матвеева А. Андрей Хлобыстин: «Перестроить немодное насилие в модное соблазнение» интервью // Art guide. URL: <http://artguide.com/posts/592-andriei-khlobystin-pieriestroit-niemodnoie-nasiliie-v-modnoie-soblaznieniie> (дата обращения: 5.03.2018).

Константин Гончаров - художник и дизайнер костюма, Виктор Тузов - художник-график и педагог. В 1993 году при Новой Академии был открыт музей, постоянно организующий выставки художников Новой Академии, художников близких к этому направлению из Петербурга и Москвы, Западной и Восточной Европы, а также выставки классического искусства из коллекции музея⁴². Выставки художников-неоакадемистов организовывались также во многих крупнейших российских и зарубежных музеях (Stedelijk Museum, Amsterdam; Martin Gropius Bau, Berlin). Часть фондов музея Новой Академии была по инициативе неоакадемистов передана в коллекции Государственного Русского Музея и Третьяковской Галереи. Выставочная активность неоакадемистов способствовала повышению рыночной стоимости их работ. К примеру, в настоящее время произведения Георгия Гурьянова продаются по рекордно высоким для российских художников ценам.

Движение неоакадемистов имело заметный международный резонанс. Выдающийся британский историк и критик искусства Э. Люси-Смит писал, что «одним из крупнейших центров возрождения классического искусства, кроме Рима, стал Санкт-Петербург в России»⁴³. Критик отмечает, что, поддерживая «традиционные ценности», Новиков опирается на историю Санкт-Петербурга, классического города, сохранившего архитектурные формы XVIII и XIX столетий, и называет среди предтеч неоакадемизма «Мир искусства» (1899–1904) и литературное обозрение акмеистов «Аполлон» (1906–1917). Сам Тимур Новиков уточняет место Петербургской Новой Академии, напоминая о византийских античных корнях Российской империи, прямой связи с древнегреческой культурой и искусством⁴⁴. Такое очерчивание истоков вполне

⁴² Новая Академия Изыщных искусств// Новая Академия. URL: <http://www.newacademy.spb.ru/nAcademy.html> (дата обращения: 21.03.2018).

⁴³ Смит Э.Л. Направления в искусстве с 1945 // Тимур Новиков. URL: http://www.timurnovikov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=91&Itemid=17&lang=ru (дата обращения: 15.03.2018).

⁴⁴ Петербургское искусство 1990-х годов / Новиков Т.П. Лекции. СПб: Галерея «Д137», Новая Академия Изыщных Искусств, 2003. С. 34

соответствует синкретизму нового направления, сочетающего и моду, и музыку, и искусство. Такой подход может рассматриваться как «продуктивный диалог современного «актуального» искусства, contemporary art, с традиционными методами»⁴⁵

В заключение, следует отметить, что для всех мероприятий неоакадемистов характерна праздничная, карнавальная атмосфера – «хэппенинг», четкая структурированность и правильно расставленные акценты. Наблюдается структурирование жизненного потока как перформанса. В этом была несомненная заслуга Тимура Новикова, который, по меткому выражению современника, «не был андеграундом, он был мейнстримом». Все течения под его предводительством были андеграундом в западном смысле, т.е. подходили с критической позиции по отношению к любому истеблишменту. Развиваясь, они стали больше уделять внимание самопогружению в процесс, навигации в собственное сознание, медитации⁴⁶. Новиков как будто отчетливо видел свою роль в истории и знал, что искусство «Новых» станет музейным. Оно инвариантно по отношению к контексту, не меняет своей ценности при смене культуры, истории, страны. «Новые» стоят в одном ряду не только с авангардом, но и с мировыми шедеврами немецких экспрессионистов, групп «Кобра», Баския. Творчество «Новых», трансформировавшееся в «Новоакадемистов», открывает всемирный метаязык постмодернизма, который был и остается порождающей субстанцией для подлинного искусства⁴⁷.

Карнавальное действие способствовало привлечению широких молодежных масс, которые выступали не только как потребители, но и как непосредственные участники перформансов, устраиваемых шумными молодыми новаторами. В художественных произведениях наблюдается усиление плакатности, использование трафарета, как в графике Маяковского, и

⁴⁵ Хачатуров С.В. Лекция «Территория contemporary classic» / Новый музей М. 2010.

⁴⁶ Боровский А. Удар кисти. 255th ed. // In: Удар кисти. СПб: Palace edition, 2010. С. 14

⁴⁷ Добровольский В. Инвариант модернизма. 255th ed. // In: Удар кисти. СПб: Palace edition, 2010. С. 4

принципа перекомпозиции, обоснованного Тимуром Новиковым. Как результат, возникает новая масс-культура со своими характерными чертами.

1.3.2. «Митьки»

На первый взгляд, движение «Митьков» выглядят более однородным по сравнению с «Новыми». В первую очередь, в этом заслуга Владимира Шинкарева, создавшего единый лексикон и словесный образ Митьков, прототипом которых был Дмитрий Шагин, а также Александра Флоренского, одевшего их в типовую тельняшку. Образ получился теплый, душевный и полностью отвечающий определению Шинкарева: «Митьки у нас - среднестатистический срез народа»⁴⁸. Вероятно, в этом и лежит причина популярности «Митьков» в смутные перестроечные времена.

Группа «Митьки», возникшая в 80-е годы, была одной из доминирующих в петербургском неформальном искусстве перестроечного периода. По сути, это было массовое движение, объединившее художников, музыкантов, поэтов, писателей, многочисленных примкнувших и подражающих. Классический «Митек» - беспечный и безбидный гедонист. Стиль общения и поведения в быту базировался на предельной простоте манер, ласковости и лаконичности речи, а также любви к алкоголю (слабость, преодоленная «Митьками» впоследствии). Утверждалось, что «чтобы стать Митьком не нужно было даже рисовать картины. Достаточно было носить тельняшку, пить портвейн, называть всех вокруг «братушками» и не париться о завтрашнем дне». Сленгом «Митьков» было «Митьки никого не хотят победить». По общему поведенческому рисунку «Митьки» напоминают популярного литературного персонажа, созданного Ярославом Гашеком – бравого солдата Швейка, заверенный справкой идиотизм которого не так уж прост. Фольклорно-поэтическая живопись «Митьков» сохраняет высокие живописные традиции,

⁴⁸ Шинкарев В. Митьки. СПб: Амфора, 2010. С. 7

унаследованные ими от кровнородственного «Арефьевского круга». В 90-х годах группа получает признание; работы «Митьков» систематически экспонируются на выставках, отбираются в музейные собрания. О «Митьках» пишут статьи, искусствоведческие эссе и даже диссертации. По выражению губернатора В. И. Матвиенко группа становится своеобразным «брендом» Петербурга⁴⁹.

В основной состав «Митьков», помимо уже упомянутых Дмитрия Шагина, Владимира Шинкарева и Александра Флоренского, входили Владимир и Виктор Тихомировы, Владимир Яшке, Василий Голубев, Ольга Флоренская, Александр Горяев, Андрей Кузнецов, Алексей Семичев и Андрей Филиппов. Художники очень разные, но объединенные общей гедонистической митьковской идеологией. Под эгидой «Митьков» в разное время выступали такие, заметные на петербургском небосклоне личности, как Борис Гребенщиков, Юрий Шевчук, Кирилл Миллер, Вячеслав Бутусов, Олег Григорьев и даже Тимур Новиков. В 1992-1993 гг. издавалась периодическая «Митьки-газета». С участием и по сценарию членов группы снимались мультипликационные и документальные фильмы («Митьки в Париже» (1989), «Митьки никого не хотят победить, или Митькимайер» (1992)). Выпущено около 15 сборников литературных произведений различных жанров.

Возможно, каждый представитель группы «Митьки» не добился бы в одиночку столь широкого признания и популярности. Идеолог «Митьков» В. Шинкарев констатирует, что «Митьки» - это «домен» в трактовке публициста С. Переслегина, уверяющего, что именно доменной структуре русский этнос обязан своей эластичностью и «прочностью на излом». Действительно, в перестроечные времена «Митьки» выглядели монолитными даже во времена внутренних конфликтов. Размолвки начались существенно позже; причины их детально описаны в книге «Конец Митьков» В. Шинкарева. В ней автор с печалью приводит изречение Рихарда Васми: «Художник одинок. Объединение

⁴⁹ Шинкарев В. Конец Митьков. СПб: Амфора, 2013.

художников — это объединение бездарностей» и объясняет, что художники и вынуждены кучковаться, чтобы «превзойти свою посредственность, набрать кинетической энергии и прыгнуть выше головы». Оставляя искусствоведам суждение о творческом потенциале «Митьков», хочется подчеркнуть их творческую плодовитость и успешное создание особой субкультуры с очень человеческой атмосферой в сумрачном перестроечном Петербурге.

1.3.3. Некрореалисты

Некрореалисты - в художественном плане наиболее экстремистские молодые художники. В эстетическом фокусе некрореализма оказываются создания на пороге смерти и различные патологии смещённых действий. Некрореализм демонстрирует, что искусство и мертво (некро), и живо (реализм). По определению Виктора Мазина слово «некрореализм» подчеркивает «амбивалентность и неразрывность отношений живого и мертвого, естественного и искусственного, двусмысленность репрезентации «некро»⁵⁰.

Некрореализм возник в начале 1980-х годов в среде «Новых художников». Признанным отцом некрореализма считается Евгений Юфит. Предполагается, что предпосылками к появлению подобного течения была официальная доктрина смерти, существующая в СССР. Умиравшая советская идеология, сопровождаемая чередой смертей Генеральных секретарей, стала фоном и почвой для появления движения, сделавшего смерть и психопатологические процессы главной темой своего творчества⁵¹.

Группу составляли сподвижники с характерными именами (псевдонимами): Андрей Мёртвый (Курмаярцев), Евгений Дебил, Юрий

⁵⁰ Мазин В. Основания некропрактики // Неприкосновенный запас, № 1, 2017. С. 33-47.

⁵¹ О.В. Туркина. Некрореализм: вчера, сегодня, завтра / Удар кисти / альманах. Вып. 255 СПб: palace edition, 2010

Циркуль, Алексей Трупырь, Андрей Свинья, а также Олег Котельников. Некрореализм начинался с имитации драк, съемок фильмов – «ужастика». Поначалу это было «бессознательное» искусство, дававшее выход энергии. Позднее, в начале 1990-х годов Владимир Кустов формирует идеологические принципы «некростатики» и «некродинамики»⁵².

Начавшись с перформансов и сходов художников, поэтов, музыкантов, а порой и случайных прохожих, в какой-то момент движение оформилось в плане создания произведений искусства, благодаря первым художественным опытам Юфита сначала с фото-, а потом и видеосъемкой происходящего. В 1982 появляются первые киноэксперименты, а уже в 1984 году Евгений Юфит учреждает первую независимую киностудию «Мжалалафильм», на которой снимает картины «Лесоруб» (1984), «Санитары – оборотни» (1984), «Весна» (1987), «Мужество» (1988) и наконец «Вепри суицида» (1988). В 1989 г. первые некроработы появляются в Русском музее. Движение некрореалистов включало как неперменный атрибут традиции эпатажных действий, находившие последователей и приспешников. В основе произведений – «абсурд, не имеющий оснований и объяснений». Движение некрореалистов отсылало к мировому опыту киноавангарда, а частности немецкому киноэкспрессионизму, французскому сюрреализму и русскому эксперименту 1920-х. Юфит не только транслировал происходящие, но и добавлял при монтаже различные вставки, отсылающие к прошлому, к советским образам из документальных фильмов, оттеняющих некрореальность своей парадоксальностью и напущенным оптимизмом. Их эксперименты вызвали восхищение кинокритиков и ужас зрителя. В конце 80-х на одном из местных каналов целая передача была посвящена некрореалистам и их возможному психиатрическому диагнозу, а показ фильма Андрея Мертвого «Мочебуйцы-труполовы» в Доме кино кончился скандалом и вызовом наряда милиции, некрореалисты были радикальны даже для самого открытого периода в культуре СССР.

⁵² Мазин В. Кабинет некрореализма: Юфит и. СПб: ИНАПРЕСС, 1998. С. 15-17

Творчеству некрореалистов посвящена обширная библиография. В статье «Юфит – художник» Олеси Туркиной и Виктора Мазина проводится анализ их деятельности в двух направлениях: фотография и кино. Различные философские аспекты движения некрореалистов рассматривались в критических статьях, очерках и обзорах Е. Андреевой, Д. Барабанова, М. Бейкер, Д. Волчек, Ф. Ростюцкого и многих других. Кино-творчество Евгения Юфита проанализировано в статьях Анжелики Артюх «В пространстве неведомого (опыт анализа некрореалистического произведения)» и «Воля».

Несмотря на внешнее сходство, группа очень условно может быть отнесена к течению «хоррор». В ее действиях нет, как классических фильмах Альфреда Хичкока, нарастания ужаса, ожидания чего-то, не имеющего отношения к нашей жизни. Самобытность и сила некрореалистов состоит в том, что они показывают жизненный пласт, который является неотъемлемой составляющей обычной жизни: боль, испражнения, гниение, уродливый секс. Однако эта демонстрация имеет глубокий философский смысл. Драматическая фабула действий некрореалистов заключается в столкновении двух противоположных импульсов – жизни и смерти. Некрореалисты понимают невозможность прямого подступа к смерти и обеспечивают подступы к ней круглым путем (как тут не вспомнить Персея, победившего Медузу, глядя в отражение на полированном медном щите Афины).

Вдохновением для живописи некрореалистов были различные справочники по судебной медэкспертизе как, к примеру, основополагающий и классический для некрореалистов труд Эдуарда фон Гофмана⁵³, так и советские аналогичные пособия. Их содержание перерисовывалось и пересказывалось, придумывалась в деталях предыстория, создавались полотна и серии в различных техниках. И если видеоработы положительно воспринимались критиками, то живопись ставила перед искусствоведами много вопросов. По

⁵³ Гофман Э.Р. Учебник судебной медицины - Издательство: Тип. Деп. уделов, 1887 г.

мнению О. Туркиной живописное творчество некрореалистов могло быть вписано исключительно в нишу формального эксперимента, в них не было ни понятного отказа от фигуративности, ни отсылок к западному искусству, ни фольклорной деидеологизации искусства. Примитивные картины, напоминающие справочник-раскраску по анатомии, паразитировали на идеологии как таковой, оставляя в стороне современное им культурное поле. Некрореализм возник, когда идеология – утопичная конструкция, стала неспособной предоставить укрытие от травмы реального. И некрореализм, вызывая к этой реальности, поставил вопросы о жизни и смерти, некро и реализме, используя черный юмор, анекдотичные и идиотичные действия⁵⁴.

1.4. Коллекционирование современного искусства. Независимое кураторство

Коллекционирование современного искусства на государственном уровне началось в 1989 г. с созданием отдела новейших течений (ОНТ) в петербургском Русском музее (руководитель и куратор А. Боровский, авторитетнейший арт-критик России в области современного искусства) и сектора новейших течений при Музее декоративно-прикладного искусства в Царицыно, Москва (куратор А. Ерофеев). В обоих центрах ставилась задача закрепить в практике музейного собирательства новые, нетрадиционные виды искусства, новые медиа и технологии, инсталляции и ассамбляжи, видео- и фотоарт. Усилиями высочайшего уровня профессионалов и их сподвижников были созданы уникальные собрания. Коллекция в ОНТ Русского музея будет рассмотрена ниже, про московскую коллекцию, которая неоднократно успешно экспонировалась за рубежом, достаточно сказать, что она включает порядка двух тысяч произведений.

⁵⁴ О.В. Туркина. Некрореализм: вчера, сегодня, завтра / Удар кисти / альманах. Вып. 255 СПб: palace edition, 2010

Частные коллекции современного искусства собирались и ранее, в 1960-е, и в 1970 годы. Среди коллекционеров были популярны творцы русского авангарда, работы которых волею судеб оказывались на рынке. Источником картин были также художники и их семьи, выезжающие за рубеж (вывоз ценных картин был практически невозможен). К наиболее значительным коллекциям на мировом уровне Т. Новиков относит коллекции Глезера, Таллочкина, переданную им в Московский Гуманитарный Университет, Нутовича⁵⁵. Многие коллекции стали возникать именно в начале 1990-х годов как способ вложения капитала, например, коллекции банка «Московия» и Инкомбанка.

Отдельный пласт составляли коллекционеры-энтузиасты, такие как Н. Благодатов, собравший одну из наиболее обширных и известных коллекций, в которой насчитывается около 3500 работ художников ленинградского и московского андеграунда, среди них — Александр Арефьев, Рихард Васми, Владимир Шинкарев, Вадим Овчинников, Оскар Рабин, Евгений Кропивницкий, совсем ранний Тимур Новиков, десятки художников второго ряда. Интересно отметить, что инженер по профессии Благодатов работал в пароходстве с соответствующей зарплатой и собрание столь обширной коллекции требовало определенного подвижничества⁵⁶.

Нарастающий общественный интерес к актуальному искусству привел к возникновению арт-галерей, выставяющих искусство и торгующих им. Как было написано на стене дома на Пушкинской: «Мистическая сущность картины в том, что она продается». Функционирование галерей потребовало создание института независимых кураторов. Петербург находился в выигрышном

⁵⁵ Петербургское искусство 1990-х годов / Новиков Т.П. Лекции. СПб: Галерея «Д137», Новая Академия Изыщных Искусств, 2003. С. 27

⁵⁶ Матвеева А. Места силы неофициального искусства Ленинграда. Часть 5. Неофициальные коллекционеры // Art guide. URL: <http://artguide.com/posts/937> (дата обращения: 20.03.2018).

положении по сравнению с другими городами – в нем существовала сильная искусствоведческая школа И. Чечота, специализирующаяся на современном искусстве. Представители этой школы, сотрудники Русского музея О. Туркина, Е. Андреева были среди наиболее востребованных кураторов. Как независимые кураторы выступали также А. Хлобыстин, художник и искусствовед, и А. Ипполитов, сотрудник Эрмитажа – также ученики И. Чечота.

Среди многочисленных галерей особое место занимает Пушкинская 10, где располагались такие площадки, как галерея 21, галерея 103 (названия по номерам квартир). Там же впоследствии располагалась галерея *Navicula Artis*, которая ранее устраивала впечатляющие выставки в Николаевском дворце. Устраивались выставки и в Петропавловской крепости, в первую очередь, акции Алексея Костромы.

В 1990 годы произошел журнальный бум по выражению Т. Новикова. В Петербурге появились такие журналы, как «Художественная воля» - детище Андрея Хлобыстина, и «Кабинет», издававшийся Олесей Туркиной, Виктором Мазиным, Сергеем Бугаевым и Тимуром Новиковым. Журнал Кабинет (всего 11 номеров) фактически создал художественный дискурс в Петербурге, развив модель концептуальных выставок. Причем концептуальность реализовывалось как за счет новых пространств, ранее не выставяющих современное искусство, так и за счет монопольной идеи (одна идея – одна выставка). Таким образом, периодические искусствоведческие издания стали одним из составляющих элементов репрезентации искусства.

Подводя итоги, можно сказать, что политические, экономические и идеологические предпосылки стали благоприятной почвой для зарождения нового культурного поля, и появления новых акторов в различных сферах: художники, группы, кураторы, галеристы, коллекционеры, музейные сотрудники нового типа. Совокупность их деятельности привела к совершенно новым практикам и способам репрезентации и выставочной деятельности в целом. Подробнее, какие именно пространства, механизмы и выставки

зародились в контексте различных теорий репрезентаций, будет рассмотрено в последующих разделах.

ГЛАВА 2. ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗМЕНЕНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

2.1. Подражание как основополагающая художественная парадигма переходного периода.

Термин репрезентация - многозначное понятие, которое включает в себя опосредованное представление материальных (или идеальных) объектов и процессов в искусстве в контексте способа его бытия. Современное представление понятия репрезентации неразрывно связано с изменением критической теории в эпоху постмодернизма. Постмодернизм, будучи остросовременным философским течением, обосновывающим массовую культуру, опирается на труды философов первой половины XX века. Вальтер Беньямин в эссе, написанном в 1936 г., констатирует, что место культурной и ритуальной функции в произведениях искусства заняли политическая, практическая и экспозиционная функции. Беньямин утверждает, что: «В эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства, современное искусство развлекает, в то время как более раннее искусство требовало от зрителя концентрации и погружения. Развитая, и продолжающая развиваться, репродукционная техника заменяет уникальное проявление художественного объекта массовым тиражированием⁵⁷.

Согласно теории классического искусства, искусство представляет собой прямой мимесис, т.е. подражание природе, тогда как в современной традиции мимесис трансформируется в аналитическое подражание, появляется понятие симулякра и возрастает роль контекста в репрезентации «реального»; изменились также объект и методы подражания.

По теории Платона искусство подражает подражанию, и не может претендовать на какую-либо истинность. Подлинное подражание не исчерпывается изображением готовых зримых природных форм и требует постижения идей, заключенных в природе, то есть проникновения в ее

⁵⁷ Беньямин Б. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум Культурный центр имени Гете, 1996.

совершенный замысел и созидательные законы, что позволяет художнику создавать идеальные образы. Эстетическая концепция мимесиса принадлежит Аристотелю. «Искусство подражает природе», — писал он, подразумевая не механическое копирование природных явлений, а воспроизведение их образов с помощью различных видов искусства⁵⁸.

Сегодня древнее понятие мимесиса не потеряло свою актуальность и занимает в эстетике и критической теории XX века значительное место. С появлением в искусстве «абстрактного», не фигуративного описания действительности, проблема «подражательности» искусства снова встает на повестке дня, разрастаясь на смежные дисциплины. Из эстетики тема подражания перешла в эпистемологию и психологию. Теодор Адорно, Жак Деррида, Филипп Лаку-Лабарт демонстрируют в своих трудах нередуцируемый миметический компонент как идеалистического, так и феноменологического подхода к пониманию действительности. Именно в XX веке внимание обращается на миметические феномены, как на элементарные виды социальной связи. В работах таких философов, как Зигмунд Фрейд, Жак Лакан и Рене Жирар постулируется, что индивидуум как самостоятельный «субъект» либерального общества возникает на базе идентификации с «другим» (или «другими») и всю жизнь остается в отношении полубессознательного соперничества с этими «другими» за право на идентичность. В итоге получается, что мимесис — это такое «подражание», которое скорее предшествует, и в какой-то степени даже противоречит, «реалистической» репрезентации. Его вектор направлен на идеализацию действительности.

Теодор Адорно понимает мимесис как критику общества с помощью искусства. По его мнению, мимесис — это все, что не умещает в себя обычная картина общества и всякая разумная рациональность подрывается эстетикой мимесиса. Любое подражание по его концепции предполагает сравнение или повторение, т.е. своеобразное удвоение объекта, создание его эстетической

⁵⁸ Аристотель. Собрание сочинений в 4 томах. М.: Мысль, 1975-1983 «Поэтика», Том 4. С. 654.

копии. При этом мимесис – это не результат копирования, а сам процесс отождествления, скрытый за любым явлением в искусстве. Таким образом стирается грань между рациональным и миметическим. Рацио приобретает возможность подражания, тогда как мимесис учится рефлексировать и отрицать. Диалектическая связь рациональности и мимесиса становится все более прочной, и начинает производить подобию посредством художественных форм. Человек начинает подражать историческому и культурному опыту, социально-политической реальности, а не силам природы. Мимесис становится средством критики общества и социальных практик. Адорно лишает мимесис спонтанности, делая его инструментом разума, а не чувств.

Характерными чертами постмодернистского искусства являются цитирование, обращение к истории, к неповторимой природе, компиляция этого с использованием новейших технологий. Искусство начинает объединять старое и новое, завершая их противостояние, характерное для модернизма. Постмодернизм заканчивает переход от произведения к конструкции, причем главенствующая роль отдается процессу, а не результату (саморазрушающиеся объекты, акции, перформансы). В современном обществе изменяется само понятие искусства и культуры, нарушается чистота феномена. Оригинальность, неповторимость продукта, гениальность исполнения – более не высшая мера. Бесконечные возможности технического воспроизведения, тиражирования различных произведений искусства, увеличивающееся число методов подражания изменяют саму суть искусства. Весь культурный материал, так или иначе, освоен, и художник вынужден переосмысливать уже созданное в жадных поисках сделать что-то новое. До определенной степени все произведения не первичны, а опираются на накопленный культурный опыт, создают аллюзии на другие произведения и рождают совокупность цитат и способов репрезентаций. Творчество как таковое перестает быть ориентированным на создание оригинального произведения, а изначально создает поле для компиляции и цитирования, т.е. своего рода подражания. Примеров подобных обращений можно найти множество в искусстве

перестройки. К примеру, Сергей Бугаев в серии шелкографии «Анти-Лисицкий» (1989-99) [3], рефлексировал как над идеологией продукта в эпоху массового перепроизводства, так и на продукт идеологии в постсоветском идеологическом пространстве, видоизменяя и перепроизводя оригинал Лисицкого.

Имитация, пародия, подражание – все они становятся основными инструментами искусства. «Красота» в коммерческой рекламе повторяет и заимствует образы «Прекрасного», подсмотренные у искусства прошлого, в том числе античности. Жан Бодрийяр высказывал скептическое суждение о том, что всё движение в области постмодернистских арт-практик отвлечено от будущего и обращено в прошлое: «Цитирование, симуляция, реапроприация – все это не просто термины современного искусства, но его сущность, так как оно с большей или меньшей степенью игрового начала или китча (kitsch) заимствует все формы близкого или далекого прошлого, и даже формы сугубо современные»⁵⁹. Бодрийяр беспощадно постулирует: «Эстетике красоты и оригинальности китч противопоставляет свою эстетику симуляции»⁶⁰. Таким образом, определен еще один синоним подражания – симуляция. Все художественные формы теперь не создаются, а лишь варьируются, повторяются. И тогда мимесис — это уже не отражение реальности, потому как сама реальность заменилась игрой, стала гиперреалистичной, т. е. репродуцированной. В сфере симуляции барьеры репрезентации крайне подвижны. Наслаждение знаками вины, отчаяния, насилия и смерти заменяет, по мнению Бодрийяра, нынешнюю вину, тревогу и даже смерть при полной эйфории от такой симуляции.

Симулякр, то есть копия, не имеющая аналога в реальном мире, разрушает старый, привычный мир, одновременно строя новый, будущий,

⁵⁹ Бодрийяр, Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий // Элементы. 2000. № 9. С. 13.

⁶⁰ Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М., 2006. С. 144 - 146.

пластичный, в котором оппозиционность нормативности и аномалии будет существенно сглажена.

Таким образом, искусство и философия последних десятилетий XX века иначе ставят проблему репрезентации: они не отвергают, а переосмысливают понятие мимесиса, расширяют его трактовку. «Новый мимесис» или «критический мимесис» созвучен эпистеме⁶¹ постмодернизма, суть которой в признании дискретности картины мира, ее незавершенности. Он становится инструментом социальной рефлексии, плодом разума и, кроме того, становится подражанием образов прошлого, исторического опыта. В результате появляются образы образов. Искусство начинает подражать самому себе. Деррида говорил об указании на некоторый текст, как основной функции живописи⁶². Постоянные отсылки и цитаты объясняют суть объекта, предмета, изображенной сцены: какие истоки, контекст и влияние ему или ей предшествовало. Тем самым цитирование, имитация, симуляция становятся в каком-то смысле инструментами мимесиса, а в каком-то - его синонимами. Грань между реальностью и вымыслом – «хитросплетениями» по выражению Хорхе Луиса Борхеса - при этом стирается. В результате многократного и осознанного мимесиса возникает новая самодостаточная реальность.

Следует отметить, что минималистичное изображение в творчестве «Новых художников» репрезентирует самое себя, как бы в ситуации до и после рефлексивного процесса, вне рассказа, сравнения с реальностью, поиска натуралистических подобий и так далее. За этим стоит желание стряхнуть с себя бремя миметического, вообще отношений с внешним, тем более социальным и обрести восторг апелляции к чистому умозрению. При этом полюс ответственности за репрезентацию окружающего мира все-таки остаётся, и художник маневрирует между этими гранями, создавая новые

⁶¹ М. Фуко, Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. 1966, рус. пер. М., 1977.

⁶² Kelly M. Mimesis // The Encyclopedia of Aesthetics. Oxford University Press. 1998. Vol. 3. P.234.

формы. Характерным примером этого являются знаменитые «Горизонты» Тимура Новикова [4].

Новые формы мимесиса в искусстве рождают потребность и в новых формах репрезентации, открывая еще одно значение этого термина, воплощающееся в музейном пространстве, т.е. репрезентация – это также и некая идея демонстрации, предлагающая возможность новой интерпретации художественного произведения и создающая контекст. Именно эти практики и будут проанализированы ниже на примере выставок в Петербурге перестроечного периода, в которых во многом зародился и распространился подобный подход.

2.2. Репрезентация. Теоретические аспекты.

Понятие «репрезентация», будучи философской категорией, служит для обозначения способа формирования новой образной системы и установления ее отличия от прежних систем. Несомненное влияние философской семантики и структурализма на систему и ее художественное отражение позволяет заметить, что в свете семантических представлений культура воспринимается как корпус кодов или мифов⁶³. Таким образом, теория искусства как визуальной культуры оказывается тесно связанной с теорией лингвистики – словесной культуры. В целом же критика репрезентации является одним из основных моментов художественной критики. К примеру, М. Вартофский рассматривает репрезентацию и построение моделей «как присущие самой природе человеческой практики, или деятельности. Двумя фундаментальными формами этой деятельности являются производство вещей и социальное взаимодействие»⁶⁴. В контексте выставочных практик эти две ипостаси понятия репрезентации сливаются.

⁶³ Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. СПб: Русский музей, 1999. С. 64 – 66

⁶⁴ Вартофский М. Модели. Репрезентации и научное понимание. М.: Прогресс, 1988. С. 12

Крейг Оуэнс, критик и редактор журнала *Art in America*, подчеркивает неразрывную связь между аллегорией и современным искусством, устанавливая примат (the primacy) аллегории и метафоры в постмодернизме, которые становятся стержнем всего комментария, всей критики, поскольку они участвуют в переписывании первичного текста с точки зрения его фигурального значения⁶⁵. Оуэнс утверждает, что аллегорические изображения - это присваиваемые образы и описывает постмодернистского художника как культурно-значимого переводчика своих или чужих идей. Он также связывает аллессию с непостоянством, нагромождением фрагментов и навязчивым накоплением. Эти черты можно увидеть, соответственно, в искусстве, специфичном для сайтов, фотомонтажа и искусства, функционирующего на математической основе.

Знакомство Оуэнса с нью-йоркским художественным миром и его практиками в 1970-х и 1980-х годах дало ему возможность очертить один из самых интересных периодов современной культуры, характерной для мегаполисов как доминирующих центров цивилизации⁶⁶. Оуэнс подчеркивает сопряженность постмодернизма с миром плюрализма и хаоса, в котором отсутствует какое-либо мнение, вещь, концепция как единственно и во всех отношениях верные. Для Оуэнса существуют две ипостаси репрезентации: 1) как символическая активность для замещения, отсутствующего или несуществующего и 2) как театральный язык (the language of the theatre), повторение визуального опыта, его реплика. Причем реплика может сниматься не обязательно с произведения того же жанра, что означает взаимопроникновение жанров в постмодернизме⁶⁷.

⁶⁵ Owens C. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism // *October*, Vol. 12 1980.

⁶⁶ Owens C. Beyond Recognition // In: *Representation. Power, and Culture* / Ed. by Bryson S. Berkeley: University of California Press, 1992.

⁶⁷ Owens C. Beyond Recognition // In: *Representation. Power, and Culture* / Ed. by Bryson S. Berkeley: University of California Press, 1992. С. 167-169

Для целей данной работы, анализирующий петербургский выставочный процесс в перестройку, т.е. во временной период творческой активности Оуэнса и ряда других выдающихся постмодернистских критиков на другом полюсе цивилизации, их произведения и концепции представляются крайне актуальными. Понятие репрезентации в контексте выставочной практики современного искусства находится все еще в стадии конструктивного осмысления. Ряд зарубежных исследователей, таких как Ч. Дженкс, Н. Серота исследовали вопросы музейной репрезентации актуального искусства. В их трудах просматривается эволюция способа представления экспозиций от «кабинета сокровищ» – аналог петровской «Кунсткамеры» – до «кураторской интерпретации работ». Ситуация усложняется тем, что в конце 1990-х годов повсеместно в мире начинают появляться музеи нового типа (характерный пример – музей Гуггенхайма в Бильбао), концепция и экспозиция которых зачастую основана на возможностях компьютерных и масс-медиа технологий. Коллекционирование и сохранение художественного наследия не является главной задачей подобных музеев⁶⁸.

Знаток постмодернистской архитектуры и музейного дела Чарльз Дженкс ставит вопрос, что означают текущие культурные изменения: «эра нового ренессанса или же эпоха постхристианства, в которой культура займет место религии»⁶⁹. Он подчеркивает, что причина возникающих противоречий в музеефикации заключается в том, что изначально музей объединял в себе «несколько противоположных по сути институций, которые лишь по случайному стечению обстоятельств называются одним и тем же именем». Критик утверждает, что вокруг современного музея все еще сохраняется ореол религии. Для человека эпохи постмодернизма, живущего в мире копий и симулякров, «значение символов культуры как относительно твердых ориентиров среди всеобщей изменчивости» не уменьшилось, а, наоборот,

⁶⁸ Худякова Л.А. Музей в эпоху постмодерна: потери или возможности // Вопросы музеологии, Vol. 2. pp. 12-21

⁶⁹ Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий // Пинакотекa, Vol. 12, 2000. С. 5

возросло. «Художник, куратор, зритель становятся равноправными участниками деятельности по производству смыслов, а музей, со своей коллекцией оказывается эффективной лабораторией для интеллектуальных упражнений»⁷⁰. Следуя концепции Дженкса, мы должны заключить, что музей в современной культуре занимает чрезвычайно важное сакральное место, являясь своеобразным храмом – храмом культуры.

Директор галереи Николас Серота в своей книге «Опыт интерпретации: Дилемма музеев современного искусства» 2000 г. отмечает главное противоречие в представлении актуального искусства публике – это борьба между чувственным восприятием искусства и его интерпретацией, реализуемой как «перетягивание каната» между художником и куратором⁷¹. Художники стремятся к независимости своего видения, тогда как кураторы борются за свою интерпретацию, идею репрезентации разрозненных произведений – «кубиков», из которых, по их мнению, должна сложиться цельная картина. Работа Сероты интересна как подход к систематизации различных методик репрезентации и показа демонстрационного пространства, где взаимодействуют собственно произведение искусства, кураторская идея и зритель.

Ряд работ отечественных исследователей демонстрирует разнообразные подходы к предмету искусства и к тому, как он может быть показан⁷². Ключевым моментом является введение в репрезентацию «маяков», задающих вектор художественного видения. Другой немаловажный фактор в музеефикации – это способность экспозиции к развитию, ее трансформации в целях приспособления к изменяемым задачам выставки⁷³. В этом аспекте важна

⁷⁰ там же С. 8

⁷¹ Serota N. Experience of Interpretation: The Dilemma of Modern art. London,: Thames and Hudson Ltd, 1996.

⁷² Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2004; Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX - начала XXI века. СПб: Азбука-классика, 2007; Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002.

⁷³ Костриц Ф.А. Репрезентация современного искусства в музее. СПб: Русский музей, 2007.

теория о сквозных идейных линиях, тематических блоках в репрезентации. И. Евлампиев подчеркивает диалектику этого процесса: «Постмодернизм отрицает зависимость новой культуры от прошлого, поэтому пытается уничтожить музей как форму культурной памяти Европы»⁷⁴.

Борис Гройс емко описывает современное превращение музеев из хранилищ коллекций в выставочные площадки, где все, включая постоянную экспозицию, является событиями в текущем месте и пространстве: «В модернистской традиции контекст искусства всегда рассматривался как нечто стабильное – это был идеализированный контекст универсального, всемирного музея. Новизна состояла в помещении новой формы, новой вещи в этот статичный контекст.» Отмечая нестабильность контекста в наше время, теоретик определяет стратегию современного искусства как намерение создания специфического контекста, комбинирующего выставляемые вещи с ранее существующей экспозицией, что придает ей новый смысл и глубину. Гройс утверждает: «Традиционное искусство функционировало на уровне формы. В современном же искусстве интерес сдвинут главным образом к вопросам контекста, структуры, пространства или новой теоретической интерпретации»⁷⁵.

На основании анализа теоретических произведений можно заключить, что идея репрезентации в зарубежном и отечественном искусствознании является в настоящее время одной из ключевых в проблематике современного искусства в целом. Специфика ситуации в сфере выставочного процесса заключается в том, что для современного искусства феномен репрезентации принимает самостоятельное значение, а куратор, выбирающий ее форму, выступает в роли творца процесса представления работ зрителю.

⁷⁴ Евлампиев И.И. Идея музея в контексте европейской модели культуры и ее постмодернистское отрицание // Международный журнал исследований культуры, Vol. 3, 2016. С. 107

⁷⁵ Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ad Marginem, 2013. С. 65

2.3. Роль куратора в создании выставочных практик нового типа

Трансформация музеев, способов организации выставок и арт-индустрии в целом привела к увеличению роли куратора в наше время до колоссальных размеров.

Этимологически «кураторство» происходит от латинского слова «curare» - заботиться. В римские времена это означало уход за банными домами. В средневековые времена куратор назначал священника, который заботился о душах. Позже, в 18 веке, слово стало ближе к музеям и означало уход за коллекциями произведений искусства и артефактов. Уже в протомузейных учреждениях – кунсткамерах были свои кураторы, коллекции собирались целенаправленно, показ продумывали. В следующей за этим эре музеев прототипом современного куратора можно назвать, например, барона Виван-Денон, формировавшего первоначальную коллекцию Лувра, в значительной степени состоявшую из трофеев наполеоновских походов. Если мы перенесемся в XX век, то первый директор МоМА – Альфред Барр младший – также являлся влиятельным куратором, сформулировавшим многие эффективные способы показа современного искусства широкой публике.

История современного, идейного, концептуального кураторства наиболее полна представлена в работах Х-У. Обриста⁷⁶. В XX веке куратор становится не просто собирателем и хранителем коллекций, но и активным участником художественного процесса, искателем новых смыслов и идей. Одним из первых таких кураторов Обрист называет Сергея Дягилева. Напомним, что в начале своей деятельности Дягилев пытался создать музей искусства и активно способствовал как куратор организации выставок художников – мирискуственников. В 1906 г. он представил Европе русское изобразительное искусство за два столетия, включая творчество таких художников как Серов, Бакст, Бенуа, Врубель и многих других. В последующих Русских сезонах

⁷⁶ Обрист Х.У. Пути кураторства. М.: Ad Marginem., 2016; Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Ad Marginem., 2014.

Дягилев концентрируется на концертах и балетах, объединяя Мусоргского, Шаляпина, Стравинского, великолепных русских танцовщиков и хореографов с Пикассо, Браком и Кокто. Он сочетал искусство, танец и театр, организовывал весь художественный процесс вокруг, не будучи сам художником⁷⁷.

Сегодня кураторство как профессия имеет по мнению Х-У. Обриста четыре функции: сохранение культурного наследия; выбор новых имен и произведений; работа с историей искусства; организация демонстрации произведений. Характерно, что до 1800 года мало кто посещал выставки, они были для узкого круга ценителей; сейчас же сотни миллионов людей посещают выставки каждый год. Они становятся средством массовой культуры, своеобразным ритуалом. И задача именно куратора превратить его в необычный опыт, а не только создать иллюстрацию к чему-либо. Уолтер Хоппс сформулировал идеал куратора, как «незримая рука, свободная делать все необходимое, чтобы показать искусство наиболее интересным публике образом»⁷⁸.

Разумеется, до оформления кураторства в отдельную профессию данные функции выполняли другие специалисты арт-индустрии: директор музея (Йоханнес Кладдерс, Ян Лееринг, Франц Мейер), арт-дилер (Сет Зигелауб) или арт-критик (Люси Липпард). Искусство модернизма неотделимо от выставок; они формировали историю искусства в том виде, в котором она есть сейчас. Постепенно кураторство выделилось в отдельную профессиональную сферу. С конца 60-х на Западе можно говорить о кураторстве в современном значении термина. Ключевой и характерной фигурой здесь выступает швейцарский куратор Харальд Зеeman, руководивший «Документой-5» (1972); и множеством других влиятельных выставок, самая известная из которых, пожалуй, «Когда отношения становятся формой» (When attitudes become form) [5] в Бернском Кунстхалле (1969). Среди основоположников профессии так же важно назвать

⁷⁷ Обрист Х.У. Пути кураторства. М.: Ad Marginem., 2016 С. 286-294

⁷⁸ Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ad Marginem, 2015. С. 406

Понтюса Хюльтена, имеющего особое значение для России, т.к. именно он организовал выставки «Париж-Москва» и «Территория искусства», что подробнее будет рассмотрено в следующей главе.

Следует отметить, что автором не ставится задача описать все лица, сформировавших современное кураторство на западе (Уолтер Хоппс, Ян Лееринг, Франц Мейер, Вернер Хофман, Уолтер Занини и другие). Важнее постулировать, кто же такой в целом куратор сегодня, что в данной работе подразумевается под термином «концептуальное кураторство». Как представляется, куратор выбирает и создает контекст, в котором то или иное произведение будет показано, презентуя таким образом что-то новое, а не просто репрезентируя искусство. Внедряясь в уже существующий музей, куратор во многом совершает сдвиг от «храма» к «форуму», описанный выше. Кураторское мышление становится осознанным и определяющим фактором для зрительского восприятия. Вместе с тем, курируемые выставки начинают быть чем-то незаконченным, пребывающим в процессе становления, под постоянным влиянием художников, кураторов и зрителя. Следуя Гройсу, «Временная природа стала столь же свойственна выставкам, как временная»⁷⁹.

Акцентируя на термине свободного (независимого) кураторства можно воспользоваться определением Гройса: «По существу, независимый куратор делает все то же, что и современный художник. Он ездит по свету и организует выставки, подобные художественным инсталляциям: подобные, потому что они тоже являются результатом кураторских проектов, решений и действий. Включенные в эти выставки/проекты произведения искусства выполняют роль документации кураторского проекта»⁸⁰.

Таким образом, проведенный краткий анализ общемировой истории искусства и трудов ведущих теоретиков и философов второй половины XX века показывает, как трансформируются искусство, формы подражания, а

⁷⁹ Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ad Marginem, 2015. С. 235

⁸⁰ Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ad Marginem, 2013. С. 65

вместе с этим и способы его репрезентации во времени. Отвечая новым реалиям концептуальности, появляется и закрепляется на художественной сцене позиция куратора как еще одного актора художественной жизни, создателя и модератора идей и контекстов. В следующей главе будет прослежено, как подобные изменения и становление современного кураторства проходили в искусстве Петербурга.

ГЛАВА 3. ПОЭТАПНАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРАКТИК

3.1. Многообразие форм коллективных выставок

В данной главе будет проанализирована поэтапная трансформация выставочной деятельности, от квартирных выставок (их детальное описание вне рамок данного исследования) к различным формам коллективной репрезентации, перформативности и искусству как образу жизни, а затем к концептуализации, музеефикации и новому уровню институализации петербургского искусства перестройки.

Прежде чем разбирать трансформацию важно обозначить, что именно трансформировалось, т.е. какие формы репрезентации подверглись изменениям. Квартирники (квартирные выставки) – явление вневременное и интернациональное, вовсе не обязательно зависящее от каких-то политических гонений и государственной идеологии. Во всех странах невостребованные кураторами и галеристами художники, чаще всего молодые, устраивают выставки «для своих» в любых доступных местах, а чья-либо квартира самая доступная в этом смысле опция. Разумеется, в СССР первенствовал идеологический фактор: в квартирах обустраивались нонконформисты, не имевшие возможности выставляться официально. Однако в конце 1980-х ситуация меняется: идеологическая конфронтация, как было отмечено выше, постепенно исчезает, а неофициальным художникам становятся тесно в квартирах, и они осваивают новые формы репрезентации.

Деятельность ТЭИИ

Наиболее классическим проявлением новых форм репрезентации стала деятельность Товарищества экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ), которое регулярно организовывало групповые выставки входивших в них художников. Какой-либо выставочной концепции при этом не существовало – выставлялись все, кто был одобрен организаторами по ведомым только им причинам.

Объединение художников-нонконформистов ТЭИИ функционировало в течение десяти лет, начиная с 1981 г. До этого был ТЭВ (Товарищество экспериментальных выставок), а в 1991 г. преемником ТЭИИ стал арт-центр «Пушкинская-10». Цель создания объединения заключалась в организации легальной выставочной деятельности и обеспечении социальных прав художникам независимо от стиля и идеологического содержания их работ. В уставе было записано «ТЭИИ является общественной организацией, объединяющей профессиональных художников всех направлений современного изобразительного искусства на демократических началах, вне зависимости от образовательного ценза. Деятельность ТЭИИ направлена на развитие современного изобразительного искусства и создание условий, позволяющих каждому художнику внести позитивный вклад в отечественную и мировую культуру». Уже сама по себе такая установка, при всей ее позитивности, должна способствовать реализации хаотического понятийного мира, свойственного постмодернизму.

История возникновения ТЭИИ описана в первой главе. Первая выставка ТЭИИ прошла в ДК им. С.М. Кирова в 1982 г.; на ней были выставлены 232 работы 44 художников [6]. Одно это говорит о масштабе альтернативного художественного процесса. Следует отдать должное руководителям организации: как правило, им удавалось поддерживать на высоте организационную структуру проводимых мероприятий. Инициативной группе художников (С. Ковальский, Ю. Новиков, С. Григорьев и др.) пришлось выполнять функцию цензурного комитета, а именно: определять, не подпадает ли та или иная картина под категории пропаганды порнографии, антисоветчины или религиозного мировоззрения. Забвение статей уголовного кодекса грозило закрытием выставки.

С 1982 года ТЭИИ ежегодно добивалось всеобщей выставки. Экспозиция выставки 1982 г. была достаточно традиционная для неформального искусства, недалеко ушедшая от «ковровых» экспозиций квартирных выставок. Однако выставка вызвала сильный общественный резонанс; по подсчетам выставку

посетило около 25 тысяч человек. Вторая выставка ТЭИИ прошла в апреле 1983 г. в Ленинградском дворце молодежи (ЛДМ) фактически без осложнений; все заявленные художники были выставлены [7]. Третья выставка, снова в ДК им. С.М. Кирова в августе 1983 г., представила работы 46 художников, но посещение ее уже не было столь массовым (6500 человек) [8]. Причина этого не только в сезонном затишье, но и в падении интереса к подобным художественным конгломератам. Трудно говорить о продуманном кураторстве этих выставок. Их масштабность и разнородность выставляемых предметов не оставляли места для реализации единой концепции, а все силы устроителей уходили на преодоление административных препон.

Четвертая общая выставка ТЭИИ весной 1984 г. в ЛДМ представила работы уже 164 художников [9]. Эта выставка была кульминацией экстенсивного периода развития ТЭИИ, после которой начались раздоры в верхушке на почве споров о допустимости пренебрежения эстетическими принципами и уместности китча на выставках⁸¹. Кроме того, у рядовых художников начинается процесс отторжения избыточного администрирования со стороны этой организации. С одной стороны, ТЭИИ выполняло защитные функции и способствовало раскрепощению художников, а с другой стороны – оно же копировало властную структуру («художественный горком») со всеми ее недостатками: строгий регламент действий, замкнутость на своих задачах и проблемах. Одним словом, история борьбы за социальный статус художников навеивает реминисценцию со старой сказкой о победителе дракона, который сам становится драконом.

Пятая выставка «Грани портрета» осенью 1984 г. в ДК им. Кирова вызывала ряд вполне обоснованных литературных реминисценций (на ней были широко представлены «Митьки») и не менее обоснованных критических статей [10]. Зимой 1984 г. состоялась выставка самодеятельных художников в Манеже, на которой выставились, открыто или под псевдонимами, члены

⁸¹ Гуревич Л. Выставки и свары: хроника ТЭИИ. СПб: Борея-арт, 2001. С. 255-262

ТЭИИ. Отметим, что ТЭИИ самоидентифицировала себя как организацию профессиональных, хотя и непризнанных художников и на основании этого требовала исключения «перебежчиков». Раскол увеличивался. Точкой окончания существования ТЭИИ считается выставка «Современное Искусство Ленинграда» в Манеже в 1988 г., ставшая своеобразным символом примирения «официального» и «неофициального» искусства, т.к. организаторами выставки были одновременно ЛОСХ и ТЭИИ, однако столь амбициозная идея требовала более тщательного курирования, а не выставления «всего, что есть», как это получилось в итоге [11].

Среди выставок ТЭИИ следует отметить ряд выделяющихся из общего ряда. В 1984–1985 гг. было 10 передвижных выставок на предприятиях города (в дальнейшем по распоряжению КГБ такие выставки были запрещены). В 1985 на 6-й выставке в ЛДМ среди 200 участников были художники из разных городов: от Архангельска до Калининграда [12]. В следующем 1986 г. 8-ю выставку, с уже развешанными картинами открыть не удалось, поскольку участники отказались пойти на компромисс с властями, требовавшими снятия 40 «политически острых» работ 25 авторов. В 1988-1990 гг. ТЭИИ смогло организовать ряд выставочных турне по городам США и Канады. Также ТЭИИ выставляется в университетских залах и участвует в фестивалях современного искусства⁸².

Одной из самых масштабных и значимых выставок стала экспозиция в Гавани «От «неофициального» искусства к перестройке» в 1989 году [13]. На ней были представлены практически все художники ТЭИИ и, в несколько сумбурном формате, все поколения «неофициальных» художников; и эмигранты и самые современные группы – «Новые» [14], «Митьки» и другие. Выставка впервые выстраивала полную историю ленинградского символического экспрессионизма от авангарда, Арефьевского круга и до

⁸² Ковальский С. Хроника неофициального искусства Ленинград // Петербургские чтения, Vol. 3, 1995; Шехтер Т. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда): Исторические очерки // Петербургские чтения, Vol. 3, 1995.

«Новых художников». Однако, как и на выставке в Манеже, экспозицию сложно было назвать тщательно продуманной⁸³.

Формально в разное время в ТЭИИ входили такие группы как «Летопись», «АССА», «ИНАКИ», «Алипий», «5/4» (пятая четверть), «Митьки», «Остров», «Новые художники», «Новые дикие», «ТИР», «Группа семи», некрореалисты, «Клуб друзей Маяковского» и ряд других⁸⁴. В дальнейшем многие из них участвовали в создании Гуманитарного фонда «Свободная культура» и арт-центра «Пушкинская-10». Используя смягчение выставочных правил в переходной период, начинается процесс презентаций отдельных групп, что может отчасти служить признаком их выделения из общего неформального движения. Идеологическая цельность таких выставок дает возможность реализации новых способов презентации. Примером может служить выставка арт-группы «5/4» в доме ученых в Лесном в декабре 1983 – январе 1984 гг. Ориентированная на интеллектуального зрителя – физиков прилегающих институтов (Политех, ФТИ им. А.Ф. Иоффе), выставка продемонстрировала синтез искусств – новый художественно-музыкальный перформанс. На ней был представлен концертный проект Сергея Курехина «Поп-механика» [15]. Явление для российской действительности нетипичное, но уверенно заявлявшее о своем праве на существование.

Суммируя, независимо от своих первоначальных устремлений, ТЭИИ служило «плавильным котлом», в котором происходил обмен идеями, взаимопроникновение идеологий и стилей и, зачастую, смешение их. Используя термины постмодернизма, можно сказать, что это обеспечивало повторение визуального опыта, создание реплик, причем реплика снималась далеко не обязательно с произведения того же жанра. Взаимопроникновение художественной, музыкальной и беллетристической культур (а многие

⁸³ Е. Андреева От «неофициального искусства к «перестройке» / С. Ковальский Е.О.Ю.Р. ТЭИИ. От Ленинграда к Санкт-Петербургу. "Неофициальное" искусство. СПб: Деан, 2007. С. 449- 460

⁸⁴ С. Ковальский Е.О.Ю.Р. ТЭИИ. От Ленинграда к Санкт-Петербургу. "Неофициальное" искусство. СПб: Деан, 2007. С. 537-587

участники ТЭИИ были музыкантами и литераторами) давало шанс возникновению новых жанров. С социальной точки зрения ТЭИИ была великолепной школой неформальной самоорганизации, позволивший его участникам преодолеть трудности переходного периода.

Коллективные выставки проводились и без участия ТЭИИ, чаще всего выставлялись группами – «Новые», «Митьки», некрореалисты и многие другие. Так прошли выставки «Митьков» в Доме ученых в Лесном (1986), ЛГУ (1987) и ДК железнодорожников (1988), там же в 1989 прошла, и выставка «Новых» «И снится нам...». Некрореалисты не так активно принимали участие в выставочной деятельности, в силу специфики их творчества. Однако грань между группами провести сложно, и зачастую живопись членов этой группы выставлялась под эгидой выставки, например, «Новых».

Зарождение новых выставочных пространств

ТЭИИ стало своеобразным новым уровнем организации альтернативного искусства, которое уже находится не в подполье и частных квартирах, но устраивает самостоятельно большие выставки. Кроме того, участники ТЭИИ стояли у истоков одного из главных выставочных пространств перестройки (и единственного сохранившегося) – сквота «Пушкинская-10» [16].

«Сквот» — самовольно захваченное жилье. В 1980-х многие дома в Петербурге были расселены для капитального ремонта и стояли пустыми. Сквоттеры заселялись просто: осматривались, выбирали подходящее, занимали его и, если никакой реакции от милиции и соседей не поступало, меняли замки и оставались жить, делали ремонт, ломали стены, часто возвращая дореволюционную планировку. Иногда изначально это было чья-то квартира из участников, иногда кто-то устраивался на работу дворником или другим служащим; в целом способов было достаточно и какого-либо определенного механизма регулирования этого процесса не было.

Переход от точечных выставочных событий, на которые тратилось неоправданно много сил, к искусству, как образу жизни, расслабленному и перманентно веселому, совпал с переходом от единичных выставок в чужих частных квартирах к перманентным выставкам в «местах силы», которыми во многом и стали различные сквоты. Поэтому можно заключить, что сквоты – это новая ипостась квартирников. Главной и отличительной их особенностью было отсутствие цехового деления: поэты, музыканты и художники, хиппи и панки, различные интеллектуалы, за неимением другой возможности, жили и творили вместе. Можно сказать, что сквоты стали своеобразным витком альтернативной институализации: если ТЭИИ стремилось стереть грань между официальным и неофициальным, то сквоты и подобные пространства рождали что-то совсем новое в своем отношении к искусству, выставкам и жизни в целом.

Одним из первых таких сквотов стала галерея АССА, уже упомянутая при описании «Новых художников». В квартире на улице Воинова (Шпалерная), 24 Тимур Новиков занимал одну из комнат и, когда остальные опустели, вместе с единомышленниками создал в ней эпицентр искусства, вечеринок, музыки и кино [17]. «Там постоянно проходили выставки, устраивались показы параллельного кино, небольшие концерты, вечеринки и гуляния. Около 1985 г. в галерее состоялись первые показы альтернативной моды и проходили репетиции «Нового театра», который давал публичные представления как на площадке театра клуба «81» на проспекте Чернышевского, так и во время бесчисленных концертов «Поп-механики». В театре играли, помимо «Новых художников», музыканты группы «Кино», Наталья Пивоварова, позднее ставшая лидером группы «Колибри», тогда еще начинающая певица Жанна Агузарова, стилисты, некрореалисты и модники. Во время представлений «Нового театра» зритель мог быть обсыпан мукой, облит кефиром или арестован КГБ (как-то раз это произошло с одним американским дипломатом). Кроме того, в это время «Новые» и примкнувшие – Евгений Юфит, Олег Котельников, Инал Савченков, Олег Маслов, Андрей Медведев, их многочисленные друзья и коллеги – активно снимали параллельное кино», -

вспоминает Тимур Новиков⁸⁵. Просуществовала галерея с 1982 по 1988 год и, можно сказать, была свидетелем и активным участником всех основных событий культурной жизни того времени. В ней на «одном диване могли в рядок сидеть все самые главные художники конца столетия, все звезды рок-н-ролла и все звезды музыки техно, несколько театральных режиссеров, парочка будущих кутюрье...»⁸⁶ [18] Именно обстановка галереи АССА вдохновила Сергея Соловьева на воссоздание подобного антуража в своем фильме.

Разница с квартирными выставками была еще в одном, весьма существенном: никто не привозил на один день созданные на коммунальной кухне картины, прячась и скрывая все от КГБ, люди жили и творили перманентно, создавая постоянную атмосферу вечеринки и праздника, искусство стало жизнью. Похожий уклад можно было найти, к примеру, в «Фабрике» Э. Уорхола⁸⁷. Несмотря на видимую хаотичность бытия в галерее АССА, художественная практика была под организующим началом Тимура Новикова, кураторские способности которого хорошо известны.

Так зародилась культура художественной жизни в сквотах, вылившаяся в масштабную экспансию на целые здания, одним из которых был клуб «НЧ/ВЧ» на улице Каляева, ныне Захарьевская, 5. Адрес был непростой: соседнее здание – Ленинградское управление КГБ. Сквот появился в 1986 году, а в 1988 и 1990 переезжал несколько раз, но всегда по близлежащим домам. Организатором клуба был немолодой, но искренне преданный современному искусству О. Сумароков (представитель известного графского рода), сумевший не только получить огромное помещение, но и сделать это более-менее официальным путем. Название «НЧ/ВЧ» отсылает к любимой им группе «AC/DC». Сквот получил от Комитета по делам молодежи охранную грамоту на все «культурные мероприятия» по данному адресу, действующую несколько лет и

⁸⁵ Новиков Т. Автобиография // Тимур Новиков. URL:http://www.timurnovikov.ru/docs/books/57_autobiography_ru.pdf (дата обращения: 20.04.2018).

⁸⁶ Стогов И. Рейволюция. Роман в стиле техно. СПб: Астрель, 2010. С. 5

⁸⁷ Уорхол Э. Дневники Энди Уорхола. / Пер. С англ. В.Болотникова, Ад Маргинем, 2015.

был зарегистрирован Управлением культуры как Музыкально-художественное любительское объединение «Низкие частоты/высокие частоты». Возможно, причиной такой лояльности со стороны властей было желание держать под присмотром, и в непосредственной близости, достаточно масштабное молодежное объединение [19].

В «НЧ/ВЧ» собирались музыканты, в том числе Ленинградский рок-клуб, «АукцЫон», «Выход», «Ноль», «Время любить», «Автоматические удовлетворители», художники – «Некрореалисты», «Новые художники», и многие другие. Там же выпускался самиздатовский журнал «Свет», проходили выставки, например, «к 95-летию Владимира Маяковского», зародившая деятельность «Клуба друзей Маяковского». Устраивались разнообразные художественные акции – концептуальные обеды, лекции и т.д. Основным художественным стилем «НЧ/ВЧ» была довольна экспрессивная живопись на грани с абсурдом [20]. В сквоте работали такие художники, как Д. Савин, А. Баранов, братья Горошевские, В. Сорокин, В. Тузов и другие. После 1993 года, когда деятельность сквота пошла на спад, в нем еще какое-то время сохранялись мастерские О. Тобрелутс и А. Тропилло⁸⁸. Уникальная коллекция Сумарокова была передана в Отдел консервации документов Российской национальной библиотеки. В коллекции — множество уникальных работ художников «НЧ/ВЧ», например, ранняя живопись некрореалиста Евгения Юфита, который никогда впоследствии уже не работал в этом жанре. Кураторство как осознанная деятельность не была сильной стороной этого объединения, представлявшего собой, скорее, также плавильный котел, в котором формировалось новое отношение к искусству.

Другим масштабным художественным сквотом был уже упомянутый центр – «Пушкинская-10». «Пушка» в течение 1990-х стала синонимом вольного искусства и самым крупным подобным объединением – огромный

⁸⁸ Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб: Борей Арт, 2017. С. 261-263

дом из нескольких корпусов и внутренних дворов, бывший доходный дом графа Шувалова, был целиком захваченный художниками и музыкантами. Пространство имело полуофициальный статус, собственную систему управления и выставочную программу, там были и мастерские, и клубы, и бары. Сегодня он внесен в путеводители и является важным городским учреждением культуры.

Захват первого помещения был осуществлен в 1989 г. инициативным ядром ТЭИИ (Сергей Ковальский, Юлий Рыбаков и Евгений Орлов). Вскоре была зарегистрирована первая кооперативная галерея: по номеру дома и номеру квартиры она называлась «10-10». Впоследствии многие появлявшиеся там галереи стали называться по номеру квартиры: «Галерея 21», «Галерея 103», «Галерея 77». После непродолжительных коммунальных проблем и борьбы с властями, благодаря инициативе активиста Ю. Рыбакова в марте 1990 года, концепция арт-центра по этому адресу получила одобрение мэра Ленинграда А. Собчака, а в 1991 году был заключен договор аренды с городом на 15 лет (по истечении был продлен еще на 49 лет).

Пространство «Пушки» объединяло в себе все направления и формы выставочной деятельности. В разное время там находились «Техно-арт-центр», «Фотоimage», «Мост через Стикс» (при участии сотрудников Русского музея), «Новая академия изящных искусств», переехавшая туда из Инженерного замка, музей Нонконформистского искусства, постоянная экспозиция произведений современного искусства из коллекции Фонда «Свободная культура», студия звукозаписи «Титаник», издательства «Новый Геликон» и «Деан», журналы «Кабинет» и «Художественная воля», арт-клуб «Фиш-Фабрик», музыкальные вторники Юрия Касьяника, клуб «Арт-Клиника», репетиционные базы «Аквариума», «ДДТ», «Ю-Питера» и многое другое. Там же позднее открылась и галерея *Navicula Artis*. Дом притягивал различных творческих маргиналов художников, фотографов, музыкантов, эзотериков, тусовщиков. Как и другие сквоты, «Пушкинская-10» был местом, где с утра до ночи не только работали, но и встречались, устраивали концерты, спектакли, кинопоказы, киносъемки,

чтения, поэтические фестивали, академические дискуссии, в целом «жили искусством»⁸⁹ [21].

Выставочная жизнь Пушкинской-10 носила масштабный характер, новые галереи открывались почти каждый месяц, а выставки проводились каждую неделю. Там же проводились первые спектакли группы «Свои» - «Самолет», «Кабинет доктора Калигари», «Двое», позднее в 1992 году они полностью обосновались в «Галерее 103», сделав его своеобразным центром коллективных перформативных действий уже в 90-е.

Сквоттерская жизнь довольно скоро приобрела формат перманентной вечеринки, где главными героями стали музыканты, прежде всего, рейверы. Художественная жизнь была параллельна, скорее на оформительских ролях, а мастерские художников превратились в своеобразный чилаут для тех, кто устал от танцев. Подобная тенденция привела к образованию новых сквотов, ориентированных в первую очередь на вечеринки и рейв. Одним из таких стал сквот на Фонтанке, 145 (1988–1991) [22]. Туда перебрались и «Новые художники», и все те же рок- и рейв-музыканты, диджеи. Это был первый оплот электронной музыки в Петербурге, и в России в целом. Заброшенный дом превратился в огромный рейв-клуб, вечеринки стали перманентными. Берлинский куратор Ханнелоре Фобо вспоминает: «На четвертом этаже углового дома по адресу набережная Фонтанки 145, в квартире № 31, находилось ателье Евгения Козлова «Русское Поле»; на третьем жили Юрис Лесник, режиссер и кинооператор прославленного «Пиратского телевидения», и художник Иван Мовсесян, который организовал первую и вторую выставки на Дворцовом мосту в 1990 и 1991 годах. К ним присоединился Георгий Гурьянов — таким образом получился известный «Бой-клуб»»⁹⁰. В соседнем доме справа, находился не менее знаменитый «Танцпол» Алексея и Андрея

⁸⁹ Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб: Борея Арт, 2017. С. 267-268

⁹⁰ Тагер А. Ханнелоре Фобо о русском искусстве и не только // Русское Искусство 1990 года. URL: <http://www.e-eu/Russian-art/index.htm> (дата обращения: 20.04.2018).

Хаасов — первый частный техно-клуб в России. Там же располагались мастерские художников Г. Гурьянова, А. Николаева, О. Купцова, Г. Малышева и В. Снесаря из группы «Депрессионисты».

В целом культура сквотов стала масштабной и яркой реакцией на происходящую вокруг политическую и общественную ситуацию. Во время грандиозных изменений и идеологических крушений, творческие люди компенсировали стресс совместным проживанием и коллективным творчеством, ставшим одним из этапов масштабной всеобъемлющей коллективной репрезентации. Возникновение и существование петербургских сквотов — наглядная иллюстрация концепции Оуэнса о том, что постмодернизм неразлучен с миром плюрализма и хаоса, а репрезентация становится во многом театральным языком, в котором смешиваются различные формы и жанры.

Перфомативность выставочной деятельности

Неразрывна с культурой сквотов и новая форма репрезентации — выставка-перформанс. Согласно определению, перформанс — вид акционизма, когда действия художника, развивающиеся по сценарию в определенном времени и месте, направлены на взаимодействие с публикой. В противовес хэппенингу с его импровизацией и спонтанностью, перформанс осуществляется группой лиц по предварительному сговору. Основной смысл перформанса не в нем самом, а в пространстве глубоко индивидуальных, эстетических и событийных переживаний очевидцев и соучастников.

Мастерами и отчасти зачинателями перформанса в Петербурге в перестроечное время были «Новые художники». На выставке ТЭИИ 1982 г. был представлен знаменитый «ноль-объект» — прямоугольная дыра в стенде, который согласно мнению авторов, Т. Новикова и И. Сотникова, «вполне укладывается в давно несуществующие рамки авангарда». Плотное заполнение пространства вокруг него картинами делало особенно заметным этот провал с

этикеткой, описывающей его назначение. Срабатывал постмодернистский принцип: при наличии описания предмета, он сам не является необходимым. Как пишет Розалинда Краусс, крупнейший американский аналитик, постмодернистское искусство полностью проблематизирует представления о репрезентации, в этом искусстве назвать (репрезентировать) объект совсем не обязательно означает вызвать его к присутствию, ибо оригинального объекта вообще может не быть⁹¹.

Эта акция вызывает определенные параллели с творческими установками Энди Уорхола, который писал: «Моя любимая скульптура – это сплошная стена с дырой, обрамляющей пространство за ней»⁹². Привлечение внимания широкой публики к эпатажному объекту было обеспечено. Ряд критиков рассматривает «ноль-объект» как гениальный пиаровский ход Тимура Новикова, который всегда четко улавливал тенденции будущей моды, это бюрократизм, вывернутый наизнанку, превратившийся в торжествующий абсурдизм. Параллель можно провести и с «переходом на ноль» Малевича, с формированием общества 0,10 и концепции картины как набора абстрагированных реальных элементов и предметов⁹³.

В творчестве «Новых художников» в дальнейшем значительную роль играет исторический контекст и параллели с художественным наследием. «Новые художники» воспитаны в петербургских традициях и новаторские движения начала прошлого века им близки. Однако, петербургских художников, в отличие от их московских коллег, обошла страсть к «почти повторению» и творческой интерпретации новых форм русского супрематизма. Контакты с авангардом у последних – это полная апроприация восторга и беззастенчивое присвоение; мимикрия этой реальности смещает фокус с текста

⁹¹ Krauss R. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Michigan : The MIT Press, 1986. P. 38-39

⁹² Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот). М.: Ад Маргинем, 2016. С. 41

⁹³ Малевич К. Художественное общество «0,10» — переходим за ноль // Казимир Малевич. URL: <http://www.k-malevich.ru/obshhestva/0-10.html> (дата обращения: 14.03.2018).

на его контекст, с фигуры на фон. Для «Новых художников» авангард начала века был скорее импульсом для творческих поисков, их визуальный опыт в то время был шире. Влечение к авангардному «неискусству» не отрицало в их творчестве традиционные техники, такие как живопись и графика. Переняв идею абсурда по Хармсу, во всех своих действиях они преследовали демократические принципы. В их поведении полностью отсутствовало отрицание или превознесение чего-либо; они соединяли и сочетали направления, ремесла и техники. Экспрессивная «дикая живопись», фигуративность, абстрактность соединялись с современным городским фольклором. Их произведения и выставки – это своеобразный удачный опыт анархической социокультурной терапии, что связывает их с «Новыми дикими». «Новые художники» реабилитируют занятия изобразительным искусством, живописью и возвращают в обиход сюжеты, давно вытесненные за рамки актуальной культуры.

Анархичность и всячество ларионовского толка «Новых художников» способствовало появлению ряда вошедших в историю перформансов. В 1982 г. «Новые Художники» начинают сотрудничать с оркестром «Популярная Механика» (название Сергеем Курехиным придумано позднее). Первое совместное действие представило публике концерт для утюгона в 1983 г [23]. Новиков поясняет позднее «Утюгон – это такое устройство, которое издавало звуки: это был стол, с которого на специальных струнах свисали утюги. Утюги свободно раскачивались и стучались друг о друга, и достаточно было один раз толкнуть это сооружение, чтобы оно в течение получаса издавало очень странные звуки, которые можно усиливать через электронное оборудование». Утюгон, так же как и другие музыкальные инструменты типа капельницы, разрабатывались художниками в их «музыкальной лаборатории и использовались в представлениях «Первый концерт утюгона» и «Медицинский концерт».

Движение перформанса крепло: в 1986 г. происходит первый «опен-эйр – день города на Заячьем острове, где «Новые художники» устроили

беспримерную «АССУ», нарисовав массу декораций и выступая со сцены в формате «Поп-механики»⁹⁴ [24].

Определенный оттенок перформанса имеет вся деятельность Новой Академии Изящных Искусств. Хорошо разыгранные представления около картин с постановочными эффектами, наиграно-подчеркнутой иерархией, продуманными псевдоклассическими костюмами формируют сценографию нового движения, делая зрителей соучастниками лицедеев. Воссоздается действительность – симулякр – той античности, которой, возможно, никогда не было, слепок с картин мастеров возрождения (тоже не современников античности).

Другого толка перформансы устраивали и некрореалисты, они чаще всего выезжали за город и творили, что в голову придет, как правило, снимая это на камеру, для них важнее была фиксация момента и погружение в собственное действие здесь и сейчас, чем впечатление на зрителя.

Примером уже поздних и наиболее масштабных перформансов стали выставки на Дворцовом мосту 1990 – 1992 [25]. Идея принадлежала Ивану Мовсисяну, члену Новой Академии. В выставках приняли участие большинство активных художников того времени: Глеб Богомолов, Марта Волкова, Георгий Гурьянов, Владислав Гуцевич, Денис Егельский, Дмитрий Егоров, Евгений Козлов, Марина Колдобская, Ольга Комарова (Тобрелутс), Олег Котельников, Ирена Куксенайте, Сергей Лазарев, Вансон Лего, Юрис Лесник, Владислав Мамышев-Монро, Олег Маслов, Андрей Медведев, Иван Мовсисян, Тимур Новиков, Вадим Овчинников, Андрей Попов, Иван Сотников, Виктор Тузов, Андрей Хлобыстин, Оса Хорвард. Меценаты — Юрий Подражанский, Ринад Ахметчин, Виктор Смирнов, Никита Кондрушенко. Большинство работ было создано специально, т.к. подобное экспонирование требовало необычно большого формата. Выставка прошла три раза, и даже было зарегистрировано

⁹⁴ Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб: Борей Арт, 2017. С.10

официальное учреждение «музей Дворцовый мост». Резонанс был большой, мероприятия проводились с одобрения мэра – А. Собчака, а часть работ сразу после выставки были куплены в коллекцию Русского музея⁹⁵.

Подводя итог, креативность описанных художественных групп и движений привела к раскрепощению социальной жизни. Вместо официально скучных выставок появляются перформансы с неожиданным сценарием и раскованным поведением как акторов, так и публики. На место квартирным выставкам пришли более масштабные – коллективные, в разных формах и видах. Однако и эта форма не задержалась надолго; с окончанием перестройки (1991), с появлением новых возможностей в Петербурге и связанных с выездом за границу, художники и другие художественные акторы начинают поиск самоидентификации и новых форм более концептуального и индивидуального творчества.

3.2. Концептуализация выставочной деятельности. Поиск самоидентификации кураторов и художников

Современное искусство в его актуальной разновидности – постмодернистской рефлексии, можно охарактеризовать, как переход интереса от объекта к процессу и выявлению символического значения происходящего. Сам объект при этом может действовать как самостоятельный носитель идей.

Наиболее значительной тенденцией 1960-1970-х годов можно назвать развитие концептуализма в самых разных направлениях искусства. В 1970-х годах социальная ориентация художественного процесса заметно возросла. Однако в конце 1970-х и 1980-х годов интерес к изобразительности, цвету и фигуративности снова вернулся. Концептуализация искусства независимо от вида и жанра касается, прежде всего, идей и значений и, только как следствие,

⁹⁵ Матвеева А. Места силы неофициального искусства Ленинграда. Часть 8. Выставки на Дворцовом мосту, 1990–1992// Art guide. URL: <http://artguide.com/posts/1018> (дата обращения: 20.03.2018).

форм и материалов. Ранние концептуальные художники конца 1960-х годов, продолжая эксперименты первых авангардистов, начали прикреплять тексты в виде игры слов на стенах галереи и планировать события как объекты искусства. «Искусство становится актуальным тогда, когда обнаруживает новый источник энергии изображения, новый резервуар символического», — пишет исследователь современного искусства Екатерина Андреева⁹⁶.

По мнению известного теоретика Бориса Гройса: «эпоха концептуализма — это прежде всего эпоха структурализма и постструктурализма, которые согласны в том, что никакого нематериального мышления нет, а есть только вполне материальное манипулирование материальными знаками: языковыми, визуальными и т.д. И это манипулирование всегда является трудом, то есть всегда утомительно, всегда в конечном счете монотонно и навязано извне». С точки зрения Гройса, концептуализм — это последнее авангардное движение, более того, последнее теоретически возможное. Если мы определим авангард как рефлексию искусства о его собственных возможностях (технических, психологических, политических, экономических и т. д.), то в концептуализме художественный авангард приходит к самосознанию, к пониманию собственного характера и стратегии. Основная задача любого концептуализма — изучить статус и функционирование искусства в культуре с помощью самого искусства; выяснить, как искусство идентифицируется, оценивается, производится, обсуждается, интерпретируется, воспринимается и т. д. Соответственно, и определение того, является ли произведение искусства концептуальным или нет, должно начинаться с выяснения того, насколько оно саморефлексивно, и в то же время насколько оно может включать в этот анализ более широкий культурный, политический, лингвистический контекст⁹⁷.

⁹⁶ Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. С. 5

⁹⁷ Гройс Б. Концептуализм — последнее авангардное движение Борис Гройс // Художественный журнал, Vol. 70, 2008.

Новое искусство, как уже было отмечено в предыдущей главе требует и новых путей репрезентации. В концептуальном искусстве, выставочная деятельность, тем более, заняла и занимает особое место. Упор зачастую делается не столько на отдельное произведение искусства, сколько на выставку как способ его представления. Вообще отличие современного искусства от классического модернистского искусства состоит, прежде всего, в перенесении внимания от «сделанности» к «выставленности». Современное искусство всегда в настоящем времени. Это всегда презентированное, т.е. здесь и сейчас экспонированное искусство. Это искусство существует как выставка, как перформанс (всякая выставка есть перформанс, так как происходит во времени – в настоящем современном времени) или, иначе говоря, как спектакль. Концептуальное искусство в первую очередь выставочное, спектакулярное искусство, т.е. искусство, которое перестанет быть искусством без выставки. Яркие работы концептуализма – это выставки Бродтарса («Музей орлов», «Art and Language»), Кошута («О Витгенштейне») и т.д. Эти выставки часто бывают очень эстетически привлекательными, формально перфектно сделанными.

В России ярким примером концептуализма, конечно, является московское движение, видным идеологом и теоретиком которого был Борис Гройс⁹⁸. Однако в рамках данной работы хотелось бы рассмотреть зарождение и распространение концептуальности (и репрезентации концептуальности) в петербургском искусстве, произошедшее, как пишет О. Туркина в 90-е годы.⁹⁹ В это время, по терминологии Р. Барта, произошел переход «от произведения к тексту» и к соответствующей презентации этого процесса¹⁰⁰. Именно в 90-е годы появляется тенденции представления и презентации не отдельных художников, групп, течений, а идеи как обобщающего фактора. Коллективные

⁹⁸ Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А-Я. — Paris, 1979. — № 1

⁹⁹ Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. Спб: Русский музей, 1999. С. 115-130

¹⁰⁰ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С.41

выставки, рассмотренные выше, перестают быть основной художественной парадигмой, художникам уже не так принципиальна поддержка группы и общая перформативность процесса. На первый план выходят генерация и культивирование конкретных идей. Выставки составляются в соответствии с жесткой концепцией. Концептуальный подход следует принципу: одна выставка – одна идея. Можно сказать, что формируется своего рода интеллектуальное кураторство, или, пользуясь описанной выше терминологией Терри Смита, кураторы включаются в художественный процесс и становятся «художниками»¹⁰¹. В случае России, и в частности Петербурга, до определенной степени справедливо утверждение, что кураторство в это время возникает как таковое, ибо в предшествующие эпохи, за редким исключением, его в явном виде не существовало.

Яркими примерами концептуальных выставок стали проекты кураторов О. Туркиной и В. Мазина: «Женщина в искусстве» 1989, «Умелые ручки» 1990, «Painting & Petting» 1991, «Геополитика» 1991.

Выставка «Женщина в искусстве», прошедшая в выставочном зале Объединения музеев Ленинградской области, впервые подняла проблему феминизма в искусстве города на Неве, выявляя сложности при различении поло-ролевых отличий в искусстве. Обращение в данной тематике обуславливалось, как уже было отмечено, желанием открыть что-то новое, внедрить идею и контекст в выставочную деятельность в среде, где феминизма не было ни как философского, ни как социального движения. Создавался новый дискурс: обращение к социальной политике, ставшее крайне популярным в последующие годы, начало полемики с отсутствующим оппонентом, в частности с Западом, где тема феминизма и постфеминизма уже активно рассматривалась в 1980-е такими авторами, как Синди Шерман, Лаури Симмонс и другими. Таким образом, женская тема дает возможность по-новому взглянуть на петербургское искусство. На этой выставке

¹⁰¹ Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ad Marginem, 2015. С. 270-280

ретроспективно было представлено творчество женщин – мастеров различных эпох, таких как ученица Павла Филонова Алиса Порет, художницы 1960-70 х годов Жанна Бровина, Елена Гриценко и Наталья Жилина, а также современные на тот момент Белла Матвеева, Татьяна Пудовочкина и другие¹⁰². Вместе с ними были выставлены также мужчины-художники (Тимур Новиков, Владислав Гуцевич, Владимир Сорокин, Иван Мовсесян, Георгий Гурьянов, Андрей Хлобыстин, Олег Котельников, Андрей Медведев, Вадим Овчиников и другие) под женскими псевдонимами, чтобы подчеркнуть концепцию о комплиментарности в культуре понятий «мужского» и «женского». Изучение подобных различий позволяло сделать вывод, что в искусстве, как и в культуре в целом, полоролевые разделения заданы скорее социально, а не обусловлены биологические различиями. В подтверждение этого тезиса – на выставке в книге отзывов зрители часто путали мужские и женские работы.

Другой темой, поднятой в рамках упомянутых выставок, стал фетишизм, неразрывно связанный как с феминизмом и различиями между мужским и женским, так и с рьяным коллекционированием произведений искусства. Выставка «Умелые ручки» прошедшая в течении одного дня (17 мая 1990) в Доме культуры «Маяк» демонстрировала объекты участников проходившей тогда международной акции «Территория искусства» в Русском музее. Экспозиция переосмысливала в игровой форме место объекта в современном петербургском искусстве с исчезновением идеологического противостояния, в ситуации предельной открытости, ассимиляции локального искусства в мировой художественный процесс, в частности постконцептуальных движений. «Умелые ручки» - это тотальная материализация идеи искусства, перевод его в область тактильного, освобождение объекта от желания. Предмет начинает отражаться в предмете. Художницы Ирена Куксенайте, Лиз Стирлинг, Натали Давид критиковали в своих объектах действующий патриархат и культуру, в

¹⁰² Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. Спб: Русский музей, 1999. С. 116

которой женская сексуальность является товарной стоимостью¹⁰³. Третьей выставкой цикла стала выставка «Текстуальное искусство Ленинграда» прошедшая в Москве в 1990, в которой деление зала на две половины наглядно демонстрировало разрыв между московским и ленинградским искусством.

Продолжая тему фетишизма, в Особняке Кшесинской прошла выставка художников Беллы Матвеевой и Владика Мамышева-Монро «Painting & Petting» («Флора и Фаон'а»), также открытая на один день (22 января 1991 года) [26]. Выставка поднимала вопросы об эстетике тела, красоте, как проявлении современного китча в искусстве. Образ Матильды Кшесинской стал идейным источником вдохновения для художников. Флора – прекрасная садовница, символ красоты; Фаон – двойственный образ, лесбоец, развлекающийся с нимфами, он многолик и неуловим [27]. Кроме того, выставка рефлексировала на тему начала войны в Ираке, постулируя себя, как «первая выставка современного ленинградского искусства во время третьей мировой войны»¹⁰⁴.

Также рефлексией на политические события, а именно на ситуацию, сложившуюся после конфликта между Ираком и Кувейтом, становится выставка «Геополитика» в музее Этнографии народов СССР в феврале 1991 года. Выставка стала примером внедрения современного искусства в сформированную музейную экспозицию, создания диалога между «вечным» и «современным». Выставка постулировала территориальный характер искусства, что было особенно актуально в преддверье распада СССР и масштабного передела границ. Работы художников отсылали к текущим конфликтам и политическим проблемам; так, например, инсталляция Ивана Сотникова «Оборона Севастополя» [28], представлявшая из себя мешки с песком, отсылала к баррикадам на недавнем по тому времени столкновении в Риге. Работа Тимура Новикова «Разлив нефти в Персидском заливе» говорила уже своим названием о прошедшей незадолго экологической катастрофе.

¹⁰³ Туркина О.В. М.В.А. Каталог к выставке «Умелые ручки». 1990.

¹⁰⁴ Туркина О.В. М.В.А. каталог к выставке «Painting & Petting». 1991. С. 3

Возвращаясь к проблеме структуализации в теории Гройса, работа со знаками и «реди-мейдами» в творчестве Новикова тесно связано как с темой выставки, так и с принципами концептуального искусства. В целом «Геополитика» показала возможность манипулирования разнообразными контекстами: идеологическими, этнографическими, эстетическими. Этнология в искусстве XX века становится еще одной художественной стратегией, начиная с космических поисков и культа земли Малевича и Хлебникова, превращаясь в хэппенинги, инвайронменты и перформансы Флюксуса и Бойса, представляющие переосмысление шаманизма и тотемизма. Выставка также включала произведения московских соц-артистов; петербургский же концептуализм, представленный на выставке, можно отнести к «стихийному», т.е. обладающему определёнными характеристиками концептуального искусства, но лишенному рефлексивности. Характерным примером является инсталляция «Русский лес» Юрия Циркуля (Красаева), члена группы некрореалистов, составленная из березовых стволов в Мраморном зале [29]. Кроме того, были представлены объекты, непосредственно взаимодействующие с экспозицией музея, среди них инсталляция «Дырки и трубы» Андрея Хлобыстина, организованная вокруг «дырки» - плетеного круга, с которого начиналось строительство традиционного жилища северных народов. Автор взаимодействует с поверхностью по принципу «налипания» и «татуировки», репрезентируя современное искусство – как искусство поверхностей и фактур. Дырка, как символ пустоты и коммуникации с иными пространствами, отвечает национальной русской традиции иконоборчества¹⁰⁵.

Таким образом, на примере описанных проектов можно проследить, что в ленинградском-петербургском искусстве 90-х годов происходит концептуализация не только искусства, но и выставочной деятельности. Пользуясь методом Гройса для определения концептуальности, можно постулировать, что подобные проекты не только рефлексивны событиям или

¹⁰⁵ Туркина О.В. М.В.А. Каталог к выставке «Геополитика». 1991. С. 15

гендерным различиям, но и включают в себя контексты разрушенной идеологии, современного тогда западного искусства и течений, исторического наследия Петербурга и русского авангарда и многие другие моменты. Сравнивая с общемировым опытом зарождения кураторства и становлением современных кураторских практик, можно сказать, что именно в этот период в Петербурге появилось кураторство в общепринятом смысле. Сформировались специалисты, не художники, предлагающие свою интерпретацию, концепцию, способ взаимодействия со зрителем, пользуясь определением Н. Серота. Возвращаясь к тезису Дженкса, о том, что художник, куратор, зритель становятся равноправными участниками деятельности по производству смыслов, можно постулировать, что в художественный мир Петербурга вошел такой актер, как свободный куратор. Выставки приобретают временный характер (однодневные выставки наиболее наглядный пример), а концептуальность репрезентации становится важным механизмом взаимодействия художников и людей, организующих выставки. Отметим, что термин «куратор» в 90-е употреблялся все еще редко, чаще это называлось «организатор».

3.3. Трансформация функций государственных музеев. Роль Русского музея

Изменение в музейной практике в перестроечный период шло по двум направлениям. Во-первых, освободившиеся площадки тоталитарного толка (Музей В.И. Ленина в Мраморном дворце, Музей революции в особняке Кшесинской) предоставляются для организации выставок искусства различных направлений и даже предаются в распоряжение прогрессивным музеям, как это произошло с Мраморным дворцом, который ныне часть Государственного Русского музея (ГРМ). Во-вторых, идет интенсивное переосмысление роли музеев в собирании современного искусства, анализа способов его репрезентации и пропаганде в широких массах. Уход идеологических

институций образовал вакуум в пространства Санкт-Петербурга, заполнить который с охотой взялось современное искусство. Происходит контекстуализация не только произведений искусства и выставок, но и выставочных залов; кураторы и художники получали возможность впервые использовать ту или иную площадку, актуализировать ее согласно своим идеям и создать новый взгляд на знакомые публике пространства. Так, например, музей этнографии, уже упомянутый выше в контексте выставки «Геополитика», стал активным выставочным залом в области современного искусства – там прошли выставки Тимура Новикова (1992), Беллы Матвеевой («Дистинкция», 1992), Ольги Тобрелутс («Impire Reflection», 1994), Дмитрия Шубина («Культура Кеме», 1994) и других художников. Этот и другие выставочные залы начинают восприниматься не как безликая площадка для демонстрации чего-либо, а в качестве продуманного инсталляционного пространства. В подобных новых пространствах стали часто проводиться выставки неоакадемистов, возможно из-за некоторого компромисса старого и нового в их творчестве. Так весной 1990 г. состоялась выставка и научная конференция «Молодость и красота» в Доме Ученых на Дворцовой набережной; весной следующего года открылась первая музейная выставка в Мраморном дворце. Там же была выставка «Тайный культ» с участием французских художников и с показом произведений немецкого фотографа конца XIX - начала XX века В. фон Глодена. Но самый масштабный вклад в объединение архаичных музеев и современного искусства принадлежит Русскому музею. Остановимся на его деятельности, как наиболее представительной в области презентации современного искусства, начавшееся в 90-е и сохраняющейся по сей день.

ГРМ начал знакомить широкую публику с современным искусством XX века с 1987 года, когда прошло несколько выставок («П. Филонов» (1988), «К. Малевич» (1989), «Советское искусство 20-30-х годов» (1989), «В. Кандинский» (1989)), призванных реабилитировать русский авангард. Элемент новизны для большинства зрителей был значительный. Для большинства это

было «абсолютно неизвестное и новое искусство, к которому совершенно не подходили мерки традиционного искусства». Как писал В. Вальран, интерес посетителя к конкретному виду искусства зависел от многих факторов, включая пол, возраст и новизну художественного подхода¹⁰⁶.

Формирование коллекций новейшего искусства в ГРМ происходило с активным участием самих художников. К примеру, Новиков и Бугаев приносят в 1991 г. в дар созданному отделу новейших течений (ОНТ) Русского музея собрание произведений «Новых художников». Функционируют закрытые показы, на которых осуществляется отбор работ для фонда ГРМ, что является одной из составляющих кураторской практики. Выходя за временные рамки исследования, следует отметить, что ГРМ и в последующие годы систематически освещал различные направления нетрадиционного искусства. В 2000 – 2002 гг. в ГРМ прошли выставки «Искусство против географии», на которой демонстрировалось новейшее русское искусство, и «Абстракция в России. XX век», которая представила классический русский авангард и его последователей во второй половине XX века.

В отечественном искусствоведении различные стратегии музейной репрезентации освещались в работах Е. Андреевой, Е. Деготь, Н. Молока, И. Бакштейна, Б. Гройса, В. Мизиано и других. Большинство этих исследователей, так или иначе, связано с ГРМ. Выставочная практика отдела новейших течений ГРМ, как будет показано ниже, может быть проанализирована путем систематизации информации, изложенной в каталогах выставок. Помимо русского музея развивались и другие институции, например, в 1989 году открылись музеи Анны Ахматовой и Михаила Зощенко, сейчас также весьма активно устраивающие выставки современного искусства. Кроме того, именно

¹⁰⁶ Вальран В. Зритель на выставках современного искусства в ГРМ // Артерия. URL: http://www.arteria.ru/29_04_2003_2.htm (дата обращения: 05.04.2018).

в музее Ахматовой, прошло несколько выставок М. Карасика, работающего и курирующего выставки в жанре «книга художника».

В 1990 году ГРМ совместно с Парижским Высшим институтом пластических искусств провел акцию «Территория искусства», которая включала выставку классического авангарда XX века [30]. На ней впервые для петербургского зрителя демонстрировались работы практически всех самых известных в мире художников второй половины XX столетия (Кандинский, Дюшан, Малевич, Габо, Раушенберг, Тингели, Ольденбург, Поллак и др.). Событие перекликалось с проектом «Москва – Париж» 1981 г., когда в Пушкинском музее впервые после долгого перерыва были показаны и русские, и западные авангардисты, включая реконструированную башню Татлина, «Красный квадрат» Малевича и многие другие культовые объекты. Куратор выставок Понтюс Хюльтен, первый директор Центра Помпиду и руководитель парижского Института Пластических искусств, писал в каталоге выставки 1990 г., что современный процесс больше отличает не стремление к новизне, а возможность формирования универсального художественного языка в пространстве взаимодействующих арт-концептов. Аннотации к работам, написанные передовыми арт-критиками, выявляли специфику репрезентации произведений.

Эта выставка наглядно демонстрировала эволюцию способа представления экспозиций от «кабинета сокровищ» - аналог петровской «Кунсткамеры» - до «кураторской интерпретации работ» по теории Дженкса и Сироты. Во вступительном слове к каталогу выставки директор ГРМ В. Гусев пишет: «Художественный музей, сохраняя и охраняя классические традиции, не может и не должен стоять в стороне от тех процессов, которые происходят в культуре и обществе, в стране, в мире. Сама ситуация требует от музея большой социальной активности; вновь обретает актуальность идея «живого музея» П. Флоренского, писавшего о необходимости «вынесения музея в жизнь и внесения жизни в музей», концепция Н. Пунина, который возглавлял в Русском музее отделение новейших течений, писал в 20-е годы, что в новых

условиях музей «неизбежно примет на себе оформляющие и регулирующие современную художественную жизнь функции... Старый музей, музей-хранилище, вынужден будет расширять и во многом изменить свою деятельность»¹⁰⁷.

На выставке были представлены участники группы «Новые художники», однако коллективность уже была утрачена: Т. Новиков, С. Бугаев скорее представляют сами себя, чем какую-либо группу. Сохранить общность удалось, пожалуй, только некрореалистам, они были представлены Е. Юфитом, В. Кустовым, С. Барковым, И. Безруковым, Ю. Красевым и другими. Выставка создавалась в течение месяца в коллаборации со студентами Парижского института и состояла из двух разделов – «Ателье» (работы молодых современных художников) и «Территория искусства» - исторический раздел. Выставка впервые так масштабно представила вместе российское и западное искусство XX века, поэтому ее значение трудно переоценить. Она открывала путь к формированию музея нового типа и внедрению новых способов репрезентации – объединяющих, сравнивающих, подающих новое искусство в контексте более старого.

Другая новая тенденция в музейной работе – просветительская, была дополнена путем организации выставок «Транзит» (1990) – художники России в эмиграции, и «Другое искусство» (1991) – художники московского андеграунда 60 – 70-х годов.

Выходя за даты периодизации работы, хочется отметить, что в 1995 г. был создан «Музей Людвига» в Русском музее (музей в музее, располагающейся в Мраморном дворце) [31]. Он возник в результате сотрудничества ГРМ и четы немецких коллекционеров и промышленников Петера и Ирэны Людвиг, которые подарили Русскому музею 118 произведений международного актуального искусства – немецкого неоксессионизма, поп-

¹⁰⁷ Каталог к выставке «Территория искусства». СПб: Русский музей, 1990.

арта, фотореализма. В результате последующих приобретений и дарений от различных коллекционеров была сформирована представительная коллекция новейшего зарубежного искусства, отсутствующая ранее в ГРМ. Экспозиция «Музея Людвига» включает своеобразный экспозиционный пролог - произведения, вводящие зрителя в мир искусства XX века, расположены внутри информационной зоны с мультимедийным оборудованием. Здесь посетитель может узнать об интернациональной сети музеев Людвига, о коллекции, переданной в дар Русскому музею и истории ее экспонирования.

В каталоге «Музей Людвига в Русском музее» 1998 г. были представлены в наиболее полном виде теоретические разработки в области актуального искусства и методов его репрезентации. В издание вошли две статьи, знакомящие читателя с историей коллекционерской деятельности Людвигов. Иллюстрации сопровождаются аннотациями ведущих российских и европейских искусствоведов, которые описывают многообразный ландшафт искусства второй половины 20-го века¹⁰⁸.

Изданный в 2001 г. каталог классифицирует работы по жанровому признаку (картины, скульптура и т.д.), по объединениям художников («Новые художники», «Митьки», некрореалисты) и по направлениям в целом (концептуализм, соц-арт, неоакадемизм и т.д.). Каталог четко структурирован по временным интервалам («Первые пять лет» (1996); «Дары и приобретения (раздел новейших течений)»; «Последние поступления»). Таким образом, каталоги, будучи элементом литературы, все более выполняют репрезентативную и аналитическую функцию.

Суммируя, проведенное исследование позволяет выделить четкие этапы в трансформации репрезентации в искусстве Петербурга 1980-1991 годах. Первый этап коллективной репрезентации характеризуется многогранными коллективными выставками как официальных объединений, в частности, ТЭИИ, так и отдельными группами. Коллективность также проявляется в

¹⁰⁸ Музей Людвига в Русском музее. СПб: Русский музей, 2009.

распространении перформансов и принятия многими группами искусства, как стиля жизни. Зарожденная в то время культура сквотов, объединявших под одной крышей все формы творчества, находит отражение и в современной ситуации в популярности кластерных арт-пространств, являющихся по сути тем же объектом. Подобный переход можно назвать этапом альтернативной институализации современного искусства, продолжившей свое развитие в последующее время.

Второй этап происходит с окончательным развалом СССР и полным уходом от противопоставления «официального» и «неофициального» в искусстве, открытием возможности для путешествий и культурного обмена. Художники и остальные художественные акторы начинают самоидентифицироваться. Вместе с этим рождается и новая, более идейная и концептуальная манера репрезентации, отвечающая всем парадигмам общемирового постмодернизма. Одну из ведущих ролей в этом процессе занимает куратор, создающий новые принципы репрезентации, экспонирования искусства в определенном контексте, с конкретной идеей или темой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренное «время перемен» было временем обретения свободы художниками и другими акторами во всех аспектах художественной практики: творчестве, выставочной деятельности, образе жизни. Начавшийся в силу политических и идеологических предпосылок период перестройки породил множество новых тенденций и идей. В Петербурге доминирующие группы «Новые художники», «Митьки», некрореалисты, а также ряд художников, входящих в творческое объединение ТЭИИ, создавали по-настоящему авангардное искусство, отвечающее всем канонам постмодернизма. С точки зрения истории искусства значение вклада отдельных групп и персоналий, разумеется, различно. Остались в прошлом малопонятные новому поколению произведения, основанные на нонконформизме и противопоставлении системе, особенно те произведения, которые несут отпечаток трафаретности, повтора чужих мыслей и дешевых политизированных эффектов. Сохраняет же актуальность свежее искусство, созданное молодыми, раскрепощенными художниками, которые жили без оглядки на прошлое, не чувствуя гнета системы вследствие внутренней свободы. Вектор этого искусства направлен в будущее; оно инвариантно по отношению к политическому контексту, не меняет своей ценности при смене культуры, истории, страны, где выставляется. Квинтэссенция этого направления представлена «Новыми художниками», но не ограничивается ими.

Период перестройки характеризуется огромным творческим потенциалом художественной среды в целом. Это было время самоорганизации масштабных творческих объединений, как ТЭИИ, борющихся за права художников, но также и время возникновения художественной прослойки, которая жила только искусством, точнее, делала искусство образом своей жизни. Примечательно, что успех и долговременное признание слабо зависели от выбранной позиции, а определялись новаторством таланта, в полном согласии со словами Микеланджело: «Тот, кто идет за другими, никогда не опередит их».

Именно в новаторской среде появляется и крепнет такое явление как перформанс с его карнавальной атмосферой, театральным языком общения, переворачиванием смысловых конструкций. Это порождение перестроечного Петербурга отлично вписывается во всемирный постмодернистский процесс, представляя собой субстанцию, способствующую генерации новых идей и подходов.

С другой стороны, период коллективной репрезентации также имеет свое наследие в виде тенденции к крупным объединительным выставкам, как например выставка молодых художников в Манеже или российских фотографов в Мраморном дворце, которые проводятся каждый год. Подобным задачам отвечают также и различные фестивали искусства, регулярно организуемые Русским музеем и другими институциями. Культура сквотов, будучи также в духе коллективности, нашла многогранное воплощение в современной культуре кластеров, где под одной крышей объединяются всевозможные ремесла, а искусство становится частью повседневности.

Концентрируясь на выставочных концепциях, следует отметить, что именно в рассмотренный период происходит зарождение выставочных пространств нового типа, во многом предопределивших появление и способ функционирования галерей современного искусства в Петербурге. В этом аспекте крайне важно, что произошла трансформация музеев: от хранилища артефактов до полноценного активного участника процесса созидания современного искусства. Пока сложно говорить, насколько и во всех ли отношениях удачна такая практика, и может ли музейная выставка передать весь колорит и творческий хаос эпохи, однако проведенные в переходный период эксперименты («Территория искусства» в первую очередь) продемонстрировали высокий потенциал такого направления. Отметим, что ностальгические репрезентационные проекты до сих пор популярны как у кураторов, так и у зрителей. Последняя из подобных выставок – «Тимур Новиков и «Новые художники» была открыта в 2017 году в ЦСИ «Заря», Владивосток.

Развитие способов репрезентации можно проследить в нескольких направлениях. По мнению автора, наиболее важным было появление концептуальных выставок, внедрение принципа «одна идея – одна выставка» и появившаяся вместе с этим позиция куратора, т.е. модератора выбранных идей и контекстов. В этом аспекте важно разграничить функции именно идейного куратора от организатора выставок – должность, которая появилась значительно раньше. Подобное разграничение функций на практике до сих пор находится в зачаточной стадии. Независимых или концептуальных, как автор предпочитает их называть, кураторов в Петербурге немного. Однако процесс их подготовки имеет положительную динамику, во многом благодаря Факультету свободных искусств и наук СПбГУ.

К новым акторам на художественном поле можно также отнести галеристов и музейных сотрудников нового типа, ориентированных на концептуальную репрезентацию, также появившихся в 90-е. Стоящая перед ними задача – не только сохранять искусство и демонстрировать его в первозданном виде, но и «играть» с ним, создавая новые варианты интерпретации.

Немаловажным итогом переходного периода стало включение петербургского искусства в международный контекст и создание масштабных международных связей, без которых, разумеется, трудно представить сегодняшнюю выставочную активность. Действительно, большое количество музейных выставок в Петербурге в наши дни проводится в коллаборации с зарубежными музеями и галеристами, что способствует обогащению художественной жизни города

Таким образом, современная художественная жизнь Петербурга в целом унаследовала многие черты, сформировавшиеся в 80-90-е годы прошлого столетия. Революционная атмосфера перестроечных лет способствовала генерации разнообразных жизнеспособных форм творчества в области художественных и выставочных практик. Этот всплеск активности, как часто

бывает в истории, сопровождается некоторым замедлением развития. Кураторство и выставочная деятельность формируются в правильном направлении, однако не слишком быстро, чтобы можно было говорить о существенном прогрессе. На смену тоталитарной идеологии пришла коммерциализация со своей специфической монетарной цензурой. Стабилизация политического устройства в стране неизбежно предполагает и некоторый уровень политической цензуры. Тем не менее, перестроечный импульс был настолько силен, что говорить о застое, как хочется надеяться автору, пока не приходится.

Важность и обоснованность проведения данного исследования, по мнению автора, состоит в определении «связи времен», позволяющей посредством аналитического описания бурного прошлого времени увидеть черты и предпосылки метаморфоз художественного пространства настоящего времени, на котором будут работать автор и его коллеги.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. Б. Безбородов Н.В.Е.А.Ш. Перестройка и крах СССР. 1985—1993. СПб: Норма, 2010. 216 стр.
2. Андреева Е.Ю. Время Тимура // Критическая Масса, Vol. 2, 2006. С. 25-29.
3. Андреева Е.Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. 512 стр.
4. Андреева Е.Ю. Тимур. "Врать только правду!" СПб: Амфора, 2007. 527 стр.
5. Андреева Е.Ю. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века. СПб. 2005.
6. Андреева Е.Ю. Художники "Газа-невской культуры". Альбом. СПб: Художник РСФСР, 1990. 100 стр.
7. Андреева Е.Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX - начала XXI века. СПб: Азбука-классика, 2007. 488 стр.
8. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград. 1946-1991. М.: Искусство - XXI век, 2012. 464 стр.
9. Аристотель. Собрание сочинений в 4 томах. Vol 4. // In: Поэтика. Москва: Мысль, 1983. 830 стр.
10. Барсенков А.С. Введение в современную российскую историю 1985—1991. М.: Аспект Пресс, 2002. 367 стр.
11. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 стр.
12. Беньямин Б. Произведения искусство в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум Культурный центр имени Гете, 1996. 240 стр.
13. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. Москва: Культурная революция, 2006. 269 стр.
14. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. Москва: Культурная революция, 2006. 269 стр.

- 15.Бодрийяр Ж. Эстетика иллюзий, эстетика утраты иллюзий // Элементы, Vol. 9, 2000. С. 13.
- 16.Боровский А. Удар кисти. 255th ed. // In: Удар кисти. СПб: Palace edition, 2010. С. 9-23.
- 17.В.Э. Долинин Б.И.И.Б.В.О.Д.Я.С. Самиздат Ленинграда, 1950–1980-е: лит. энцикл. М.: Новое лит. обозрение, 2003. 622 стр.
- 18.Вальран В. Зритель на выставках современного искусства в ГРМ // Артерия. URL: http://www.arteria.ru/29_04_2003_2.htm (дата обращения: 05.04.2018).
- 19.Вартофский М. Модели. Репрезентации и научное понимание. М.: Прогресс, 1988. 507 стр.
- 20.Горбачев М.С. Политический доклад центрального комитета КПСС XXVII съезду коммунистической партии Советского Союза. Vol 3. // In: Избранные речи и статьи. М.: Политиздат, 1987.
- 21.Гофман Э.Р. Учебник судебной медицины. СПб: Тип. Деп. уделов. 767 стр.
- 22.Гройс Б. Концептуализм – последнее авангардное движение Борис Гройс // Художественный журнал, Vol. 70, 2008.
- 23.Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ad Marginem, 2013. 400 стр.
- 24.Гуревич Л. Выставки и свары: хроника ТЭИИ. СПб: Борей-арт, 2001. 88 стр.
- 25.Давыдов Н. Грани портрета // Транспонанс, Vol. 25, 1984.
- 26.Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. 224 стр.
- 27.Дженкс Ч. Зрелищный музей – между храмом и торговым центром. Осмысление противоречий // Пинакотека, Vol. 12, 2000. С. 5.
- 28.Добровольский В. Инвариант модернизма. 255th ed. // In: Удар кисти. СПб: Palace edition, 2010. С. 4-9.
- 29.Евлампиев И.И. Идея музея в контексте европейской модели культуры и ее постмодернистское отрицание // Международный журнал исследований культуры, Vol. 3, 2016. С. 103-114.

- 30.Золотоносов М.Н. "КРУГ" и вокруг, или К истории одной круговой поруки: Ламентация цензора с коммент // НЛО, Vol. 14, 1995. С. 234-251.
- 31.Каталог к выставке "Территория искусства". СПб: Русский музей, 1990.
- 32.Ковальский С. Хроника неофициального искусства Ленинград // Петербургские чтения, Vol. 3, 1995.
- 33.Костриц Ф.А. Репрезентация современного искусства в музее. СПб: Русский музей, 2007.
- 34.Краткая история Неоакадемизма // Новая Академия. URL: <http://www.newacademy.spb.ru/history.html> (дата обращения: 7.03.2018).
- 35.Линч А. Стратегии реформ в СССР и КНР: Дэн Сяопин и Горбачев в сравнении // Global Affairs. URL: <http://www.globalaffairs.ru/woussr/Strategii-reform-v-SSSR-i-KNR-Den-Syaopin-i-Gorbachev-v-sravnenii-15676> (дата обращения: 13.02.2018).
- 36.Мазин В. Кабинет некрореализма: Юфит и. СПб: ИНАПРЕСС, 1998. 240 стр.
- 37.Мазин В. Основания некропрактики // Неприкосновенный запас, Vol. 1, 2017. С. 33-47.
- 38.Малевич К. Художественное общество «0,10» — переходим за ноль // Казимир Малевич. URL: <http://www.k-malevich.ru/obshhestva/0-10.html> (дата обращения: 14.03.2018).
- 39.Матвеева А. Андрей Хлобыстин: «Перестроить немодное насилие в модное соблазнение» интервью // Art guide. URL: <http://artguide.com/posts/592-andriei-khlobystin-pieriestroit-niemodnoie-nasiliie-v-modnoie-soblaznieniie> (дата обращения: 5.03.2018).
- 40.Матвеева А. Места силы неофициального искусства Ленинграда. Часть 5. Неофициальные коллекционеры // Art guide. URL: <http://artguide.com/posts/937> (дата обращения: 20.03.2018).
- 41.Музей Людвига в Русском музее. СПб: Русский музей, 2009. 360 стр.

- 42.Новая Академия Изыщных Искусств // Новая Академия. URL:
<http://www.newacademy.spb.ru/nAcademy.html> (дата обращения:
21.03.2018).
- 43.Новиков Т. Автобиография // Тимур Новиков. URL:
http://www.timurnovikov.ru/docs/books/57_autobiography_ru.pdf (дата
обращения: 20.04.2018).
- 44.Новиков Т. Новые художники // timurnovikov. URL:
http://www.timurnovikov.ru/docs/lecture/93_novie_hudozhniki.pdf (дата
обращения: 20.02.2018).
- 45.Новиков Т.П. Лекции. СПб: Галерея «Д137», Новая Академия Изыщных
Искусств, 2003. 72 стр.
- 46.Обрист Х.У. Краткая история кураторства. М.: Ad Marginem, 2014. 256
стр.
- 47.Обрист Х.У. Пути кураторства. М.: Ad Marginem., 2016. 160 стр.
- 48.Отдел новейших течений. 1991-2001. коллекция, история, выставки. СПб:
Palace Editions, 2004. 216 стр.
- 49.Перформанс // Живопись. Краткий словарь терминов. URL:
<http://bibliotekar.ru/slovarZhivopis/145.htm> (дата обращения: 25.02.2018).
- 50.С. Ковальский Е.О.Ю.Р. ТЭИИ. От Ленинграда к Санкт-Петербургу.
"Неофициальное" искусство. СПб: Деан, 2007. 648 стр.
- 51.Смит Т. Осмысляя современное кураторство. М.: Ad Marginem, 2015. 272
стр.
- 52.Смит Э.Л. Направления в искусстве с 1945 // Тимур Новиков. URL:
http://www.timurnovikov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=91&Itemid=17&lang=ru (дата обращения: 15.03.2018).
- 53.Стогов И. Рейволюция. Роман в стиле техно. СПб: Астрель, 2010. 320 стр.
- 54.Тагер А. Ханнелоре Фобо о русском искусстве и не только // Русское
Искусство 1990 года. URL: <http://www.e-e.eu/Russian-art/index.htm> (дата
обращения: 20.04.2018).
- 55.Трофименков М. Новые художники // Искусство, Vol. 10, 1988. С. 24-28.

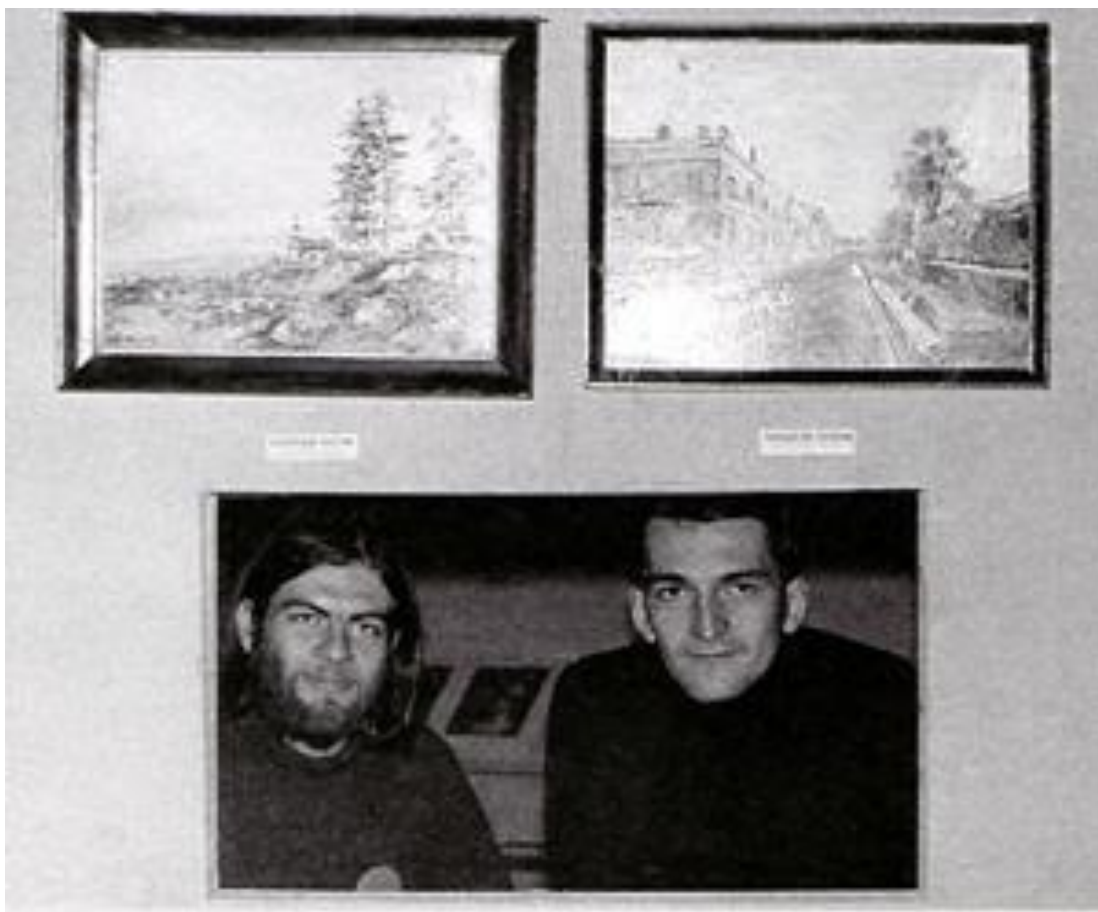
56. Туркина О.В. Искусство Ленинграда/Санкт-Петербурга 1980-90х годов. Переходный период. Спб: Русский музей, 1999.
57. Туркина О.В. М.В.А. Каталог к выставке "Геополитика". 1991.
58. Туркина О.В. М.В.А. Каталог к выставке "Умелые ручки". 1990.
59. Туркина О.В. М.В.А. каталог к выставке «Painting & Petting». 1991.
60. Туркина. О.В. Некрореализм: вчера, сегодня, завтра. 255th ed. // In: Удар кисти. СПб: Palace edition, 2010. С. 61-76.
61. Уорхол Э. Философия Энди Уорхола (От А к Б и наоборот). М.: Ад Маргинем, 2016. 268 стр.
62. Фильм «Тимур Новиков. Ноль объект», реж. Александр Шейн, Россия, 2014
63. Хазард Б. Рядом с Невским проспектом. Моя жизнь среди неофициальных художников Ленинграда. СПб: ДЕАН, 2000. 144 стр.
64. Хачатуров С.В. Лекция «Территория contemporary classic» / Новый музей М. 2010.
65. Хлобыстин А. Шизореволюция. Очерки петербургской культуры второй половины XX века. Спб: Борей Арт, 2017. 504 стр.
66. Худякова Л.А. Музей в эпоху постмодерна: потери или возможности // Вопросы музеологии, Vol. 2. С. 12-21.
67. Шехтер Т. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда): Исторические очерки // Петербургские чтения, Vol. 3, 1995.
68. Шинкарев В. Конец Митьков. СПб: Амфора, 2013. 52 стр.
69. Шинкарев В. Митьки. СПб: Амфора, 2010. 512 стр.
70. Bonito O. Transavantgarde International. Milan: Giancarlo Politi Editore, 1982. 320 стр.
71. Grundberg A. ART VIEW; As It Must to All, Death Comes To Post-Modernism // The New York Times. 1990. Vol. September 16.
72. Kelly M. Mimesis // The Encyclopedia of Aesthetics, Vol. 3, 1998. 521 стр.
73. Krauss R. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Michigan: The MIT Press, 1986. 320 стр.

- 74.Owens C. Beyond Recognition // In: Representation. Power, and Culture / Ed. by Bryson S. Berkeley: University of California Press, 1992. 386 стр.
- 75.Owens C. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism // October, Vol. 12 1980. С. 67-68.
- 76.Rempe G. Gorbachev and Perestroika URL:
<https://web.archive.org/web/20080828102933/http://mars.wnec.edu/~grempel/courses/wc2/lectures/gorrev.html> (дата обращения: 13.02.2018).
- 77.Serota N. Experience of Interpretation: The Dilemma of Modern art. London: Thames and Hudson Ltd, 1996. 64 стр.

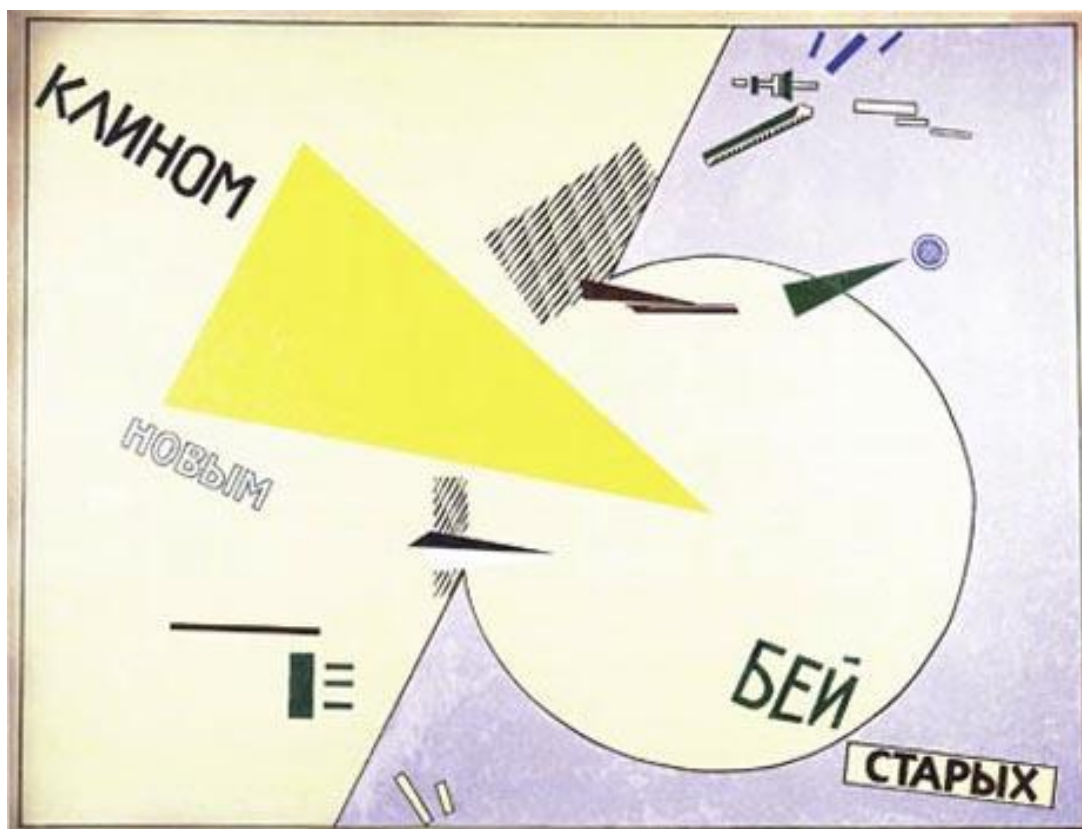
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ



1. Квартирная выставка «На Бронницкой», 1989



2. И. Сотников и Т. Новиков у созданного ими «Ноль объекта», 1982



3. Сергей Бугаев-Африка. Из серии «Анти-Лисицкий» (Зеленый), 1990.



4. Тимур Новиков «Ленинград», 1989.



5. When Attitudes Become Form, Kunsthalle Bern, 1969.



6. 1-я выставка ТЭИИ. ДК им. С. М. Кирова, 1982.



7. 2-я выставка ТЭИИ, Ленинградский дворец молодежи, 1983.



8. 3-я выставка ТЭИИ. ДК им. С. М. Кирова, 1983.



9. 4-я выставка ТЭИИ, Ленинградский дворец молодежи, 1984.



10. Работы Глеба Богомолова на 5-й выставке ТЭИИ, ДК им. С. М. Кирова, 1984.



11. Аванзал на выставке «Современное искусство Ленинграда», ЦВЗ «Манеж», 1988.



12. Участники 6-й общей выставки ТЭИИ в ЛДМ, 1985.



13. Экспозиция в Гавани «От «неофициального» искусства к перестройке», 1989.



14. «Новые художники» на экспозиции в Гавани «От «неофициального» искусства к перестройке», 1989.



15. Концерт «Поп-механика», 1989.



16. Арт-центр Пушкинская-10.



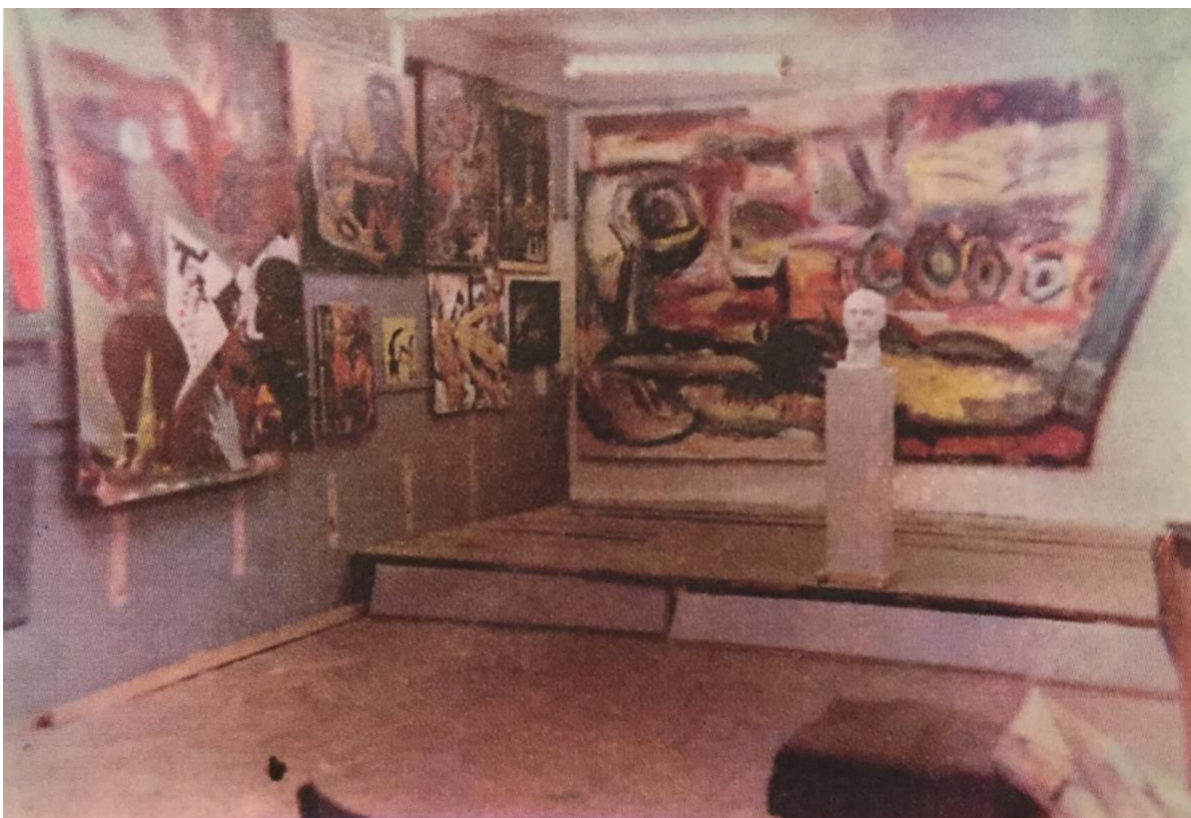
17. Евгений Козлов в галереи Т. Новикова АССА, 1987.



18. «Новые художники»: О. Котельников, И. Савченков, Г. Гурьянов, Т. Новиков, Африка, И. Веричев на диване в комнате галереи АССА, 1985.



19. Концерт во дворе «НЧ/ВЧ», вторая половина 80-х.



20. «Дикая» живопись художников «НЧ/ВЧ» в выставочном зале клуба, вторая половина 80-х.



21. Концерт во дворе Пушкинской-10, 1989.



22. Рейв на Фонтанке-145, 1990.



23. Первый концерт Утюгона, 1983.



24. «Новые художники» на первом Дне города в Петропавловской крепости, 1986.



25. Мостовая выставка, 1990.



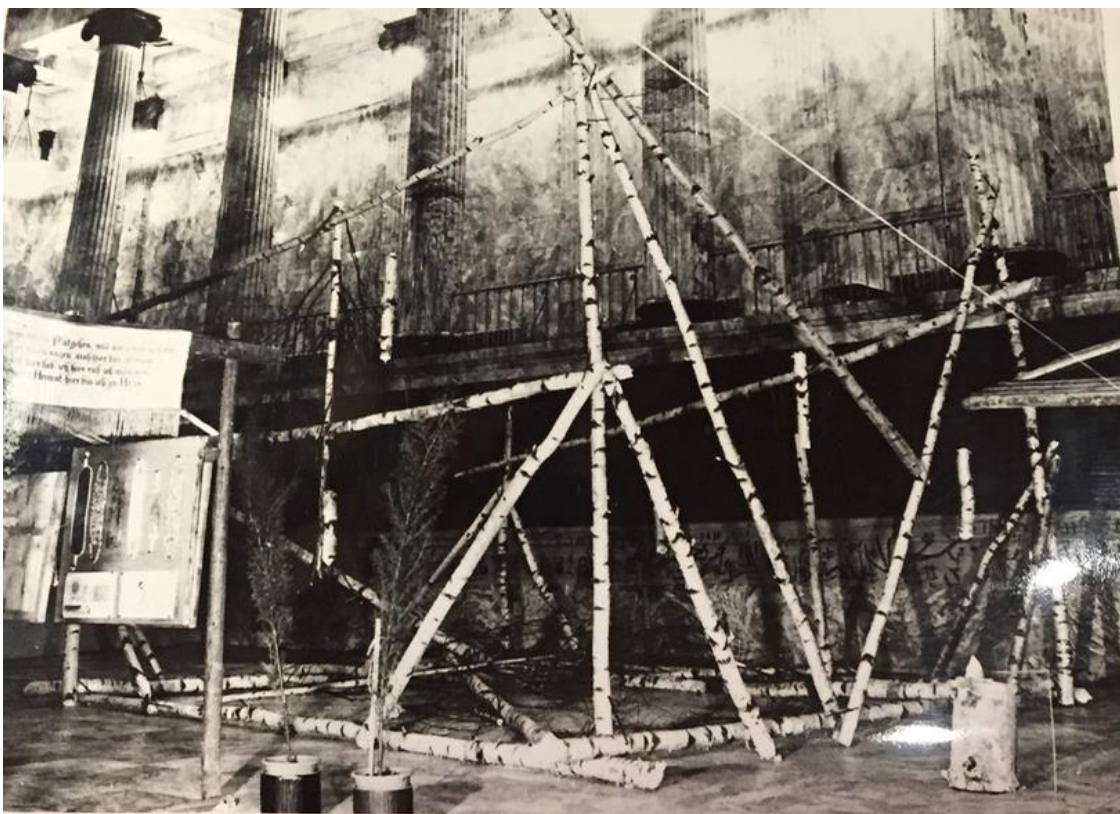
26. Белла Матвеева на выставке «Painting & Petting», 1991.



27. Владик Мамышев-Монро на выставке «Painting & Petting», 1991.



28. инсталляция Ивана Сотникова «Оборона Севастополя», «Геополитика», 1991.



29. Инсталляция «Русский лес» Юрия Циркуля (Красаева), «Геополитика», 1991.



30. Выставка «Территория искусства», ГМЗ, 1990.



31. Экспозиция «Музея Людвига», ГРМ.